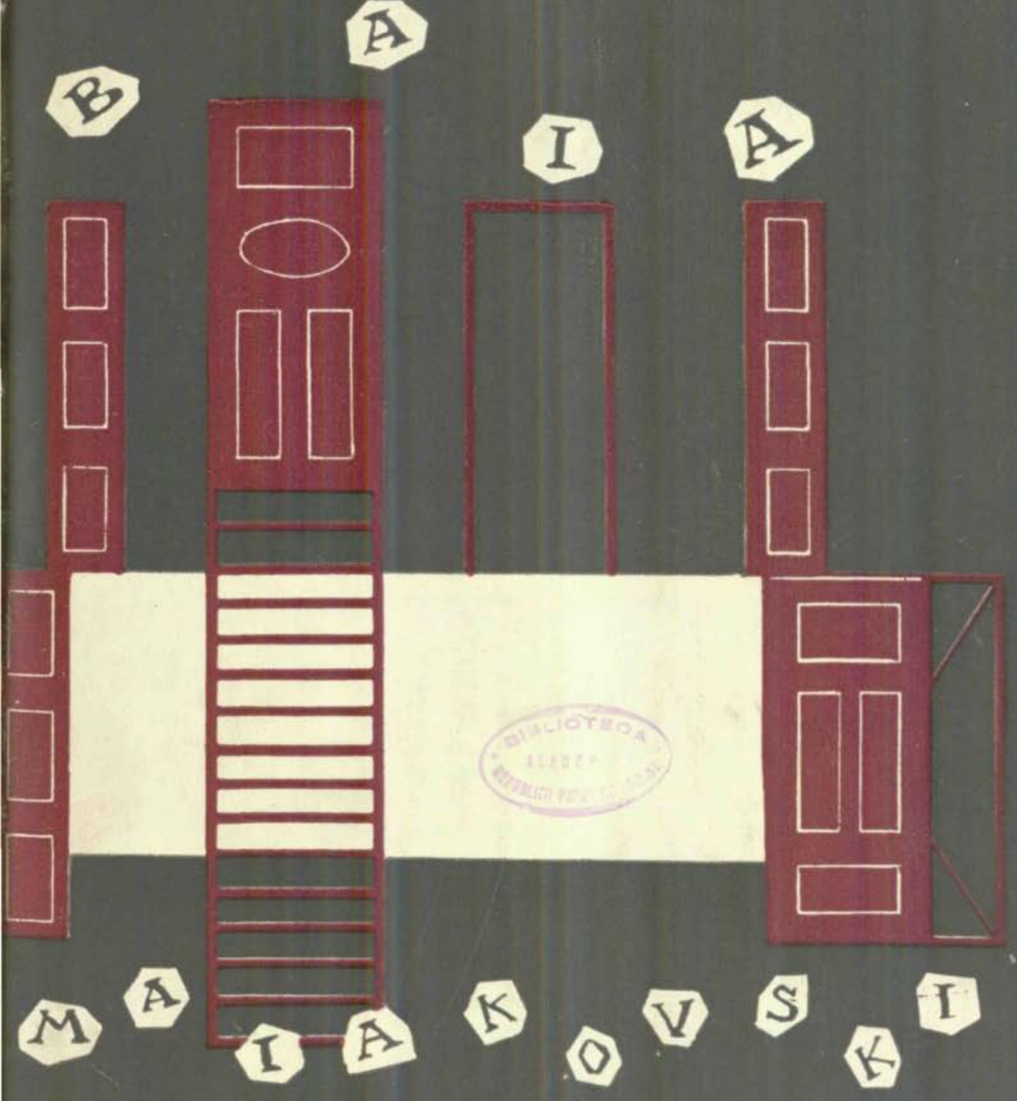
pI
584

teatrul


BAIA
MAIAKOVSKI

BIBLIOTECA
ACAD.
REPUBLICII POPULARE ROM.

2

1958

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurențiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, W. SIEGFRIED, George VRACA

teatrul

februarie 2 1958

anul III

pag.

George Dem. LOGHIN **Varietatea soluţiilor scenice** 3

Florin TORNEA **Subtextele „Sufletelor tari"** 7

M. ALEXANDRESCU **Tendinţe în dramaturgia americană** . 16

ÎNTÎLNIRE CU MAIAKOVSKI

Horea POPESCU — De la spectacol la concepţie; **Călin P. FLORIAN** — Pe firul ideilor fundamentale . . 23

DISCUŢII

Este teatrul undelor un gen sau un mijloc? **(Radu BELIGAN, N. DAVID, Mihnea GHEORGHIU, N. Al. TOSCANI)** 34

N. Luchian BOTEZ **Aurel Ion Maican** 42

Sică ALEXANDRESCU **Impresii de teatru din Belgia şi Olanda** . 50

CRONICA

Horia DELEANU **Non multa** 55

Florian POTRA — Încercarea fanteziei, Drumuri care duc înapoi; **Sergiu MILORIAN** — Imaginea unui teatru; **Mira IOSIF** — Neglijarea mesajului; **Zeno FODOR** — Cînd piesa e valoroasă şi regizorul talentat . . .; **N. BARBU** — Tradiţionalism şi contemporaneitate; **Pericle MARTINESCU** — Teatru la microfon; **D. I. SUCHIANU** — Teatru la televiziune; **Al. POPOVICI** — Teatru de păpuşi; **Fl. T.** — Cronica cronicii . . 57

P.C. 252 671

BIBLIOTECA ACADEMIEI

INSEMNĂRI

Al. O. TEODOREANU — Versul pe scenă ; **Tudorel POPA** — Mihai Popescu ; **Al. P.** — Două genuri diferite ;— Replică provincială ; — Premierea unor oameni de teatru 80

MERIDIANE

D. VLAD — Roadele unui concurs ; — Laude preţioase ; — Ecouri pe marginea Congresului de la Veneţia . 84

Ştiri din...

U. R. S. S. , Italia, R. Cehoslovacă, Belgia, R. D. Germană, Spania, R. P. Polonă, Danemarca, R. P. F. Iugoslavia, Franţa, R. P. Chineză, Anglia, R. P. Bulgaria, S. U. A., Brazilia, Austria, . . . 87

CĂRŢI-REVISTE

Olga ZAICIK — Claritate şi sobrietate . . 93

CALENDAR 95

Coperta : Toni Gheorghiu

GEORGE DEM. LOGHIN

Varietatea soluțiilor scenice

Oamenii de teatru din țara noastră slujesc azi cu convingere și devotament realismul socialist. Activitatea lor e călăuzită de tradițiile realiste ale artei scenice romînești și de experiența progresistă a mișcării teatrale mondiale. Din pasionanta lor strădanie de a da glas pe scenă adevărului vieții s-au născut în ultimii zece ani spectacole valoroase, dintre care unele au avut un răsunet internațional remarcabil. Succesele dobîndite constituie o trainică verificare a orientării artistice și ideologice a teatrului nostru contemporan. În cadrul acestei orientări, actorii, regizorii și scenografii teatrelor noastre nu au folosit însă toate modalitățile artistice pe care ni le pune la dispoziție realismul socialist.

Judecată în ansamblu, activitatea noastră teatrală a manifestat tendința — și cu unele excepții o mai manifestă și astăzi — de a găsi pentru rezolvarea spectacolului realist soluții prea puțin diferențiate unele de altele din punct de vedere al mijloacelor artistice compoziționale.

Carența sus-amintită se datorește în principal felului cum teatrele noastre își alcătuiesc repertoriul, precum și lipsei unor puncte de vedere personale distincte în montarea unuia și aceluiași text.

Cu privire la repertoriu, trebuie să observăm că, pînă de curînd, majoritatea teatrelor noastre manifestau o inexplicabilă reținere față de prezentarea în premieră pe țară a unor opere aparținînd dramaturgiei universale. Succesul consacrat pe o scenă — de obicei a unui teatru din Capitală — cu o anumită piesă părea să constituie un criteriu infailibil în repetarea acelei piese la diferitele teatre din țară. Așa s-a întîmplat cu piesa fraților Tur, *Confruntarea*, cu dramaturgia lui Arbuzov, cu *Hangița* lui Goldoni, cu *Micii burghezi* a lui Gorki, cu *Intrigă și iubire* a lui Schiller și cu altele.

Și în vreme ce o parte din teatrele noastre se întrec în reprezentarea aceleiași piese, rămîn în afara preocupărilor oamenilor noștri de teatru, parțial sau în întregime, dramaturgi ce ar fi putut aduce prin prezența lor în repertoriu o îmbogățire a mijloacelor artistice realiste, chemate a fi folosite în arta spectacolului. Nu s-a întîrziat prea mult valorificarea scenică a unor capodopere ale dramaturgiei clasice sovietice, cum sînt *Baia* și *Ploșnița* ale lui Maiakovski, sau *Tragedia optimistă* a lui Vsevolod Vișnevski, reprezentate abia anul acesta de teatrele noastre? De ce așteaptă încă un loc — pe care l-ar merita din plin — în repertoriul teatrelor noastre piesele eroice ale lui Pogodin, cum ar fi *Omul cu arma*, dramaturgia lui Bertolt Brecht, sau cea a lui Garcia Lorca? În ansamblul repertoriului instituțiilor noastre n-ar trebui să găsim în permanență cele mai felurite aspecte ale dramaturgiei universale, începînd cu tragedia antică și trecînd prin Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goldoni, Goethe, Schiller, Gogol, Ostrovski, Tolstoi, pînă la Cehov și Gorki ? Și totuși, operele acestor corifei ai dramaturgiei universale sînt încă doar parțial reprezentate, fiindcă teatrele noastre programează cu obstinație numai și numai unele din piesele lor.

Materialul dramatic, prin tematica lui, prin genul și stilul în care este tratat de autor, prin mesajul de viață pentru care se militează, determină și mijloacele artistice cu ajutorul cărora se făurește spectacolul. E clar deci că o cuprindere variată din punct de vedere al problematicii, genului și stilului textului dramatic va duce la o îmbogățire și perfecționare a modalităților de exprimare artistică în spectacol. Caracterul interpretativ al artei actoricești, regizorale și scenografice, pune această artă într-o permanentă dependență de dramaturgie. Cu cît textul va însemna pentru creatorii spectacolului un stimulent în făurirea unor imagini artistice inventive, originale, expresive, suprasaturate de ideea operei dramatice, cu atît va crește capacitatea emoțională a reprezentației teatrale, în fond măiestria realizatorilor ei.

Asistînd la desfășurarea Festivalului Unional al Teatrului Sovietic, ce a avut loc în a doua jumătate a lunii noiembrie la Moscova, am avut prilejul să verific în practica teatrului sovietic temeinicia afirmației de mai sus. Pornind de la un repertoriu în funcție de profilul artistic al fiecărui ansamblu, teatrele sovietice participante la festival au demonstrat nu numai nivelul înalt de realizare al spectacolelor prezentate, dar și propria lor individualitate creatoare, folosindu-se de la un colectiv la altul variate mijloace de creație, ceea ce a reprezentat o strălucită lecție despre multilateralitatea realismului socialist.

Îmi voi îngădui cîteva exemple. Caracterele puternice ale dramei lui Tolstoi : *Puterea întunericului* au găsit în actorii Teatrului Mic interpreți ideali. În acest teatru, unde tradiția scepkiniană a imprimat jocului actoricesc o tensiune clocotitoare, drama eroilor lui Tolstoi se consumă într-o febră scenică de o rară frumusețe. Minunatele glasuri ale actorilor acestui teatru, apte să dea valoare cuvîntului pe registre întinse, creează o armonie demnă de mișcările unei simfonii. Acțiunea fizică e folosită cu zgîrcenie, ceea ce dă jocului scenic o impresie de monumentalitate, perfect încadrată de realismul unor decoruri în care arhitecturalul se îmbină cu picturalul, ajungînd la formulări de o poezie tragică, de neuitat, în actul în care Aniutka vestește nașterea copilului Anisiei și al lui Nichita. Pictorul scenograf Volkov a soluționat decorul acestui act creînd o atmosferă apăsătoare cu ajutorul unui umbrar din ostrețe, ce leagă casa de magazie și peste care spînzură o vegetație abundentă. Lumina e oprită să pătrundă astfel în ogradă. Penumbra e în contrast fericit cu coloritul viu al luminii de pe stradă, vizibilă peste îngrăditura din fundul scenei. Pata de lumină devine astfel un mijloc compozițional de o rară putere de sugerare. Ea joacă în compoziția spectacolului un însemnat rol în crearea atmosferei necesare. În actul final, lumina inundă scena, realizînd un efect de soare de vară în amiază, într-un dramatic contrast cu frămîntările eroilor piesei.

Am insistat asupra funcțiunii pe care elementul decorativ o are la Teatrul Mic — fără a se înțelege de aici că el ar fi preponderent în arta spectacolelor acestui teatru, ci doar ajutător al jocului actorului —, pentru că cel de al doilea exemplu pe care vreau să-l dau despre individualitatea instituțiilor teatrale sovietice este un spectacol al Teatrului „Maiakovski" cu piesa *Aristocrații* a lui Pogodin, în care decorul — așa cum îl înțelegem noi îndeobște într-o piesă de teatru — nu există. Regizorul plasează spectatorii atît în sală cît și pe scenă, rezervînd pentru jocul actorilor un platou, plasat în prosceniu, format din două triunghiuri, unul cu suprafața spre sală, celălalt spre scenă, cu ipotenuzele așezate cap la cap, asigurîndu-se astfel o perfectă vizibilitate din orice punct a-i privi spectacolul. Pe acest platou se petrece întreaga acțiune a piesei. Dispensîndu-se de decor, regizorul Ohlopkov și-a concentrat inepuizabila sa fantezie creatoare pentru a transpune materialul dramaturgic în spectacol prin intermediul jocului actoricesc. În reprezentația teatrală de care ne ocupăm, actorii aveau sarcina să realizeze prin interpretarea lor, nu numai caracterele eroilor interpretați, dar și să sugereze locul acțiunii prin comportările umane cele mai expresive. Jocul actorilor apărea astfel în toată splendoarea lui, investit cu o deosebită forță de convingere și de integrală captare a emoției artistice a spectatorului. Situații deosebit de dificile deveneau credibile pentru spectator, datorită măiestriei deosebite a actorilor. Iată un exemplu : doi eroi se aruncă la un moment dat în apă, se urmăresc, se întîlnesc și încep o luptă. Apa e „marcată" printr-o pînză neagră, pe care o agită doi mașiniști. Din loc în loc, pînza are niște găuri, pe unde actorii care „înoată" pe sub ea pot pătrunde afară, întocmai ca prin ochiurile apei, încăierîndu-se. Cu atîta credință jucau actorii teatrului „Maiakovski" această scenă, încît aveai impresia că se află în împrejurările propuse de locul acțiunii. Realismul interpretării crea atmosfera autentică, necesară adevărului vieții exprimat în piesa lui Pogodin.

Am ales două exemple din spectacolele vizionate la Moscova, care vădesc două direcții artistice ușor de deosebit ca mijloace de realizare, dar în același timp unitare prin scopul propus : zugrăvirea veridică a vieții. Aș putea înmulți exemplele dacă m-aș opri asupra mijloacelor artistice cu care M.H.A.T.-ul realizează viața lăuntrică a personajelor, asupra procedeelor de comedie proprii Teatrului de Satiră, a interpretării poetice de la Teatrul „Gorki" din Leningrad, ce activează sub îndrumarea artistică a lui Tovstonogov, sau asupra montărilor stilizate pe care le realizează cu atîta finețe artistică regizorul Vivien, pe scena Teatrului „Pușkin" din Leningrad.

Mă voi mărgini însă să subliniez, cu ajutorul unui exemplu desprins din activitatea teatrelor vizionate de mine la Moscova, cel de al doilea aspect al problemei în discuție și anume rolul pe care-l joacă, în îmbogățirea metodelor realiste de înscenare, viziunea personală a creatorilor unui spectacol. Am văzut excelenta comedie a lui Maiakovski, *Ploșnița,* în interpretarea a două teatre din Moscova : primul poartă numele autorului piesei, cel de al doilea este Teatrul de Satiră. Pornind de la spiritul comediei lui Maiakovski, de la corosivitatea replicii sale de polemist, de la gîndul său clarvăzător, cele două teatre au folosit mijloace distincte de soluționare scenică a spectacolului. La Teatrul „Maiakovski", scena nepmanilor cu care se deschide piesa constituie un exemplu elocvent pentru orientarea generală a spectacolului. La ridicarea cortinei, nepmanii năvălesc din toate unghiurile scenei și ale sălii, strivindu-te, agasîndu-te, trezindu-ți zîmbetul prin ridicolul lor. Înscenarea îți amintește, oarecum, procedeele artistice a ceea ce istoria spectacolului a reținut sub numele de „teatru de bîlci". Teatrul de Satiră te obligă, prin mijloacele lui de înscenare, să-ți formezi o viziune istorică asupra fenomenului social, prezentat de Maiakovski la începutul piesei sale, înfățișînd o lungă deplasare, cu ajutorul unei culisante, a unui șir de figuri de nepmani imobilizați în atitudini caracteristice ocupațiilor negustorești. Ambele soluții slujesc satira lui Maiakovski, dezvăluind din plin, prin imagini artistice captivante, fondul de idei al piesei și contribuind totodată la demonstrarea practică a multiplelor posibilități de înscenare pe care le oferă realismul în arta spectacolului.

Teatrul romînesc, fidel principiilor realismului socialist, are datoria de a dezvolta succesele dobîndite pînă acum. Unele colective teatrale din ţara noastră şi-au manifestat individualitatea artistică prin viziunea proprie cu care au soluţionat diferite piese din repertoriul lor.

În activitatea unor regizori tineri din ţara noastră se simte dorinţa de a înnoi procedeele realiste de înscenare, în funcţie de structura operei dramatice reprezentate. De curînd, regizorul Horea Popescu, montînd comedia lui Maiakovski *Baia* pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R., a găsit soluţii scenice inventive de o maturitate artistică deosebită. Aceleaşi preocupări le-a manifestat şi Sorana Coroamă în punerea în scenă a piesei *Vrăjitoarele din Salem*. Aceste realizări, alături de altele, bine intenţionate dar mai puţin izbutite, constituie exemple demne de urmat pe linia căutărilor, a tendinţei de a îmbogăţi în permanenţă mijloacele actuale, revoluţionare, ale expresivităţii scenice.

Subtextele „Sufletelor tari”

Marea, cumplita dramă a convingerilor şi realizărilor dramatice ale lui Camil Petrescu — cel care, în anii imediat următori primului război mondial, în plină epocă a conflictelor şi soluţiilor salonarde, încerca să impună în teatru un rol conştiinţei şi conflictelor de conştiinţă din om — a fost să i se conteste ştiinţa de a scrie teatru sau, mă rog, harul creaţiei dramatice. Socoteam această dramă consumată la noi, măcar din clipa în care am văzut *Bălcescu.* Ocolul temător al repertoriilor teatrelor noastre făcut operei dramatice a lui Camil Petrescu ar fi trebuit, e drept, într-un fel să-mi fie dovadă imediată că mă înşelam. Puneam însă acest ocol pe seama unei ştiute exigenţe, vădit exagerate, pe care regretatul autor al *Jocului ielelor* — obsedat de amintirea întîmplărilor care au dus la scrierea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici* — le avea în legătură cu punerea în scenă şi cu interpretarea pieselor sale. Adevărul e că aci mă înşelam. Necunoscut ca scriitor dramatic, încă din anii începuturilor sale (ani, în acelaşi timp, ai unei acrite şi dezmăţate atmosfere de culise şi negustorie teatrală), Camil Petrescu este, spre surprinderea noastră, şi astăzi, pentru unii judecători (şi, din păcate, nu dintre cei lipsiţi de un real şi valoros simţ de înţelegere şi pătrundere al faptului de artă), refuzat preţuirii pe planul creaţiei dramatice. Faptul îmi pare cu atît mai greu de întîmpinat cu cît asemenea refuz este aşezat pe argumentul tehnicităţii (dificultăţile de a concilia „convenţiile şi rigurozităţile dramei“ cu „pornirile de analist ale autorului *Patului lui Procust ;* „greutăţile insurmontabile“ de a împăca „tehnica teatrului“ cu „tehnica de explorare psihologică“ proprie romancierului [1]) ; aşadar tocmai pe argumentul care, pentru caracterul lui strangulator de iniţiative şi obligînd la o neiertată pietrificare în conformism a limitelor creaţiei dramatice, l-a înveninat cu osebire pe Camil Petrescu chiar din clipa debutului său.

„Convenţiile şi rigurozităţile“ dramei, „tehnica teatrală“ cu tot ceea ce vor ele să însemne pentru un dramaturg meşteşugărie, cel ce a scris *Jocul ielelor* şi *Danton* şi *Bălcescu* şi *Caragiale în vremea lui* le-a cunoscut din plin. *Suflete tari* — această „neîndoielnic cea mai scenică dintre lucrările dramatice ale lui Camil Petrescu“ [2] — este intenţionat şi mărturisit un act demonstrativ. (Pentru cei de acum 30 de ani, îndulciţi la ceea ce dramaturgul numea „literatură de realism pitoresc şi anecdotică“ dar, iată, şi pentru cei cîţiva de azi care vorbesc de tehnica teatrală ca de ceva în afara oricărei deveniri, ca scutit de orice revizuire, şi care, dacă le urmăreşti scrisul critic, nu ignoră totuşi, ba chiar militează pentru o literatură dramatică profund realistă și-și mărturisesc adeseori opinia că nu se poate concepe, fără riscul eșecului, o dramă de adînci rezonanțe actuale, așternută pe tiparele și respectînd „rigurozitățile și convențiile" dramei de altădată.)

---

[1] V. Mîndra, Cronica dramatică la *Suflete tari*, în „Gazeta Literară“, nr. 51 (197) din 19.XII.1957.

[2] Ibid.

Cu virtuțile scenice de necontestat pe care *Suflete tari* trebuia să le demonstreze, și le-a demonstrat, Camil Petrescu dorea să atingă două obiective. Era întîi un obiectiv personal: acela de a deschide și pentru sine porțile înguste ale unei cetăți teatrale lenevite la mîndria sterilelor dar infailibilelor virtuozități meșteșugărești în respectarea clasicului și îndelung bătătoritului pentagon (sau triunghi) desenat cîndva, pentru uzul tehnicienilor dramatici, de Gustav Freytag: lenta, expozitiva intrare în acțiune; înnodarea rapidă a acțiunii; trecerea, cu complicații, dacă se poate, spre culminație; panta, cu peripeții și surprize, spre catastrofă; verticala vertiginoasă a deznodămîntului...

A scris astfel, Camil Petrescu, „o piesă care nu va putea să cadă, oricum ar fi interpretată, așa ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricît de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze"[3].

În adevăr, tehnic, drama *Sufletele tari* se deschide ca în cele mai bune familii de produse dramatice, gustate și apreciate pe atunci, pe o *anumită* atmosferă: casa fără aer ori cu aer muced al unei ultime și uscate ramuri, gata să cadă și să pleșuvească întru eternitate coroana, altădată ilustră și mult ramificată a unui vechi dar acum putregăit arbore de genealogii boierești; casa lui Matei Boiu Dorcani. Numele lui se mai scandează încă plin de respect, în cercurile înalte ale vremii (vremea: deceniul premergător primului război mondial), vreme din ce în ce mai mult colorată și invadată de marea — ajunsa și atunci puternica — burghezie. Șerban Saru-Sinești (cunoscut încă din *Jocul ielelor* ca fruntaș al unui mare partid burghez și ca posesor, printr-un asasinat nedescoperit, al unei mari averi) se păstrează încă, față de ilustrul nume, în postura intimidată a parvenitului, la fel ca și față de soția lui care, fiică de neam boieresc, nu uită că s-a umilit pe sine și și-a umilit tagma din care se trage, căsătorindu-se cu el (și — vezi *Jocul ielelor* — consimțind din dragoste pentru copiii comuni, să-i fie complice la asasinatul ce i-a îmbogățit). Casă cu ziduri groase, „ca de cetate"; cu locatari stăpîni pe sine, obișnuiți să privească lumea de sus în jos (îndeosebi „jupînița" Ioana Boiu, fiica bătrînului Matei Dorcani); casă ascunsă vederilor de afară. E o casă care, considerînd fără îndoială planul tehnic dramatic, secretează parcă prin însăși liniștea largă în care plutește, misterul. Și e menită, de aceea, să iște întrebări, să ațîțe curiozitatea, să deștepte convingerea că *aici* trebuie să se petreacă ceva — desigur o răsturnare (de situații, de valori, de echilibru). E nevoie doar de o contrapondere. Această contrapondere se află jos, în aspirațiile nebunești ale umilinței demne care-și tăgăduiește propria ei stare și care ține să se dovedească lumii și sieși ca o forță latentă, cu atît mai răscolitoare și mai copleșitoare, cînd se va dezlănțui, cu cît mai arogante și mai rigide sînt zidurile ce-o umbresc. Andrei Pietraru, fecior de țărani modești, modest arhondolog al casei Boiu-Dorcani, și-a sleit toate veleitățile nutrite cîndva pe băncile universității, și le-a lăsat să se topească într-o ratare fără întoarcere, urmărind zi de zi, vreme de șase ani, din umbra umilei lui funcții de bibliotecar al casei acesteia a mucezirii încete dar îngîmfate, o singură țintă: să cîștige privirile și prețuirea — pînă la urmă dragostea — Ioanei Boiu.

Situațiile sînt așadar, tehnic vorbind, dintre cele mai elementare: Andrei Pietraru va trebui *declanșat* spre atingerea țintei. (Aceasta o va face un personaj senin, Culai Darie, fostul său coleg de universitate, țăran rămas, în spiritul lui, cu bunul simț sănătos al țăranului.) În schimb, Ioana Boiu va trebui structurată după o linie de caracter potrivnică acțiunii lui Andrei; cît mai voluntară, cît mai cerebrală, cît mai inflexibilă, mai distantă, mai desprinsă de orice împrejurări prevestitoare. Ea va trebui în acelaşi timp să fieroasă de obsesia realizării sale, dincoace şi dincolo de etica de castă care o falsifică şi o jugulează. (Idealul ei în trecut, „patroana ei", e Suzana Boiu, ruşinea „arborelui", dar eroina care a salvat de la moarte un haiduc, luîndu-l de bărbat...) Aşa fel, Ioana Boiu va putea fi şi contrariată în majestatea ei aparentă, de iniţiativa oarecum agresivă, a lui Andrei Pietraru ; va putea fi şi convinsă de valoarea spirituală şi morală a aceluia care a cutezat să-i încalce iatacul şi să-i înfrunte mîndria ; va putea fi şi învinsă în lupta minte la minte, conştiinţă la conştiinţă şi inimă la inimă cu acesta ; va putea fi şi satisfăcută în dorinţa ei ascunsă de a repeta, în condiţiile veacului ei, gestul din trecut al „patroanei" sale.

---

[3] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, 1947.

Drama s-ar încheia, într-un fel, aici. Dar s-ar încheia fals aici. Căci ea cere şi un deznodămînt dincolo de cazul particular Andrei Pietraru - Ioana Boiu, în viaţă, în societate. Ea cere justificarea prezenţei de castă sfîrşită dar închisă oricărui intrus, a lui Matei Boiu Dorcani ; cere justificarea prezenţei de bun simţ şi de conştiinţă a limitelor a lui Culai ; cere justificarea prezenţei personajului-umbră, Elena, cea gata, pentru fericirea lui Andrei, să-şi jertfească mut dragostea ce i-o poartă şi propria ei realizare... Drama se cere, tehnic, să fie un circuit închis, cu concluzii generalizatoare. Aşadar : realizarea lui Andrei e o realizare precară (cu vădite, chiar dacă pe loc şi aprig dezminţite porniri ariviste). Andrei va renaşte la identitatea lui umană şi socială din momentul în care va smulge din sine, cu conştiinţa necesităţii (şi chiar dacă cu experienţa morţii), obiectul falsei sale înălţări, pe Ioana. Ioana, la rîndul ei, va gusta în sîngele ei senzaţia crudă a unei prăbuşiri ireparabile, prăbuşire care, prin tatăl ei — ultimul urmaş al unei familii de „logofeţi, vornici, spătari, toţi boieri veliţi" — dobîndeşte proporţiile unei prăbuşiri istorice, a castei sale şi a casei sale, cu toate zidurile ei groase „ca de cetate"...

Tehnic, concluziile acestea nu acoperă, nici nu cer să fie acoperite momentele tari, surprizele, peripeţiile, marile schimburi şi succesiuni de replici care mişcă şi colorează şi

Scenă din actul I

Mircea Anghelescu (Andrei Pietraru) și Doina Tuțescu (Elena)

pînă la urmă califică, pe acest plan al tehnicității, această lucrare dramatică drept o dramă pasională, cu vădite și utile zăcăminte sociale.

Calificat cu asemenea piesă ca vrednic breslaș al teatrului, Camil Petrescu consuma însă în același timp unul din cele mai subtile și mai larg semnificative gesturi polemice din lunga și chinuita lui carieră de spadasin al ideilor răsturnătoare de false valori. Căci el introducea în cetatea teatrală ce i se deschisese, odată cu măiestria necontestată a iscusinței sale tehnice, „calul troian“ al dramei dincolo de artificiu și tehnic, al dramei ce se străduia să coboare, din aparențele imediate și din folosirea scenică a aparențelor, adînc în cunoașterea realităților.

A iniția și a impune în scrisul nostru dramatic ceea ce Camil Petrescu numea „teatrul de cunoaștere“ era al doilea obiectiv urmărit cu osebire de dramaturg scriind *Suflete tari*[4]. Acest teatru trebuia să curme „jocurile cu vorbe“, practicate de făcătorii de teatru ai vremii dar care apăreau ridicole celor „întorși din tranșee încă palizi“. Aceștia, după ce văzuseră „direct moartea“, se arătau dornici să revadă pe scenă „gestul care acolo nu mințea“, să descopere în teatru „sensul care în clipele de îndoială și deznădejde îi chinuia răscolitor“ acolo...

Acest teatru se voia așadar un teatru al marilor întrebări și al grelelor răspunsuri; un teatru al căutărilor sincere, așadar al adevărului; un teatru care-ți cerea să „arunci viața adevărată în plasa realităților sociale cum ai arunca o inimă“... Camil Petrescu distingea o prăpastie între „realitatea sufletească“ și „realitatea verbală“; între adevărul efectiv care cutremură sau luminează conștiința și adevărul proclamat care-o lasă rece. După dînsul, teatrul — mînuind prin excelență conținuturi sufletești — nu-și mai putea revendica dreptul la o funcție socială înaltă dacă uita că „urgia de fier și foc“ vrea eroism mut, și dacă nu renunța la „înflăcărarea fardată și automată“; dacă se menținea la „ridicule sforării dramatice“ și nu încerca „înșiși piloții convingerilor contemporane“.

Un asemenea teatru nu putea fi însă un teatru al tehnicii pur și simplu. Distincția între „știința tehnicii de teatru“ (pe care o socotea „un bun cîștigat“) și „experiențele pur dramatice“ la care se hotărîse, e, în această privință, grăitoare. Un asemenea teatru pleca de la „nevoia unei cercetări atente, amănunțite a tuturor mijloacelor noastre de gîndire, de organizare a exprimării și chiar a simțirii“. Drama se configura în însăși conștiința umană, pe măsură ce această conștiință descoperea, cu cît mai lucidă, cu atît mai dramatic, adevărul. Ea se constituia așadar, dincoace de orice fabulă prestabilită și din afară condusă, pe intervalele care duc singure „prin revelații succesive în conștiință“, de la încețoșare la evidență, de la aparență la esență, de la fapt la semnificație, de la iluzie la adevăr. Viața interioară dobîndea în aceste împrejurări un rol necunoscut sub regimul pieselor anecdotice și al eroilor proiectați pe sensuri unice ; sub regimul accentelor și expresivității de-a gata exterioare ori creînd cu clișee de expresivitate consacrată o „iluzie a profunzimii și a singularității". Lumea de afară răsună în conștiința omului în chip variat și contradictoriu. Ecoul lumii exterioare se traduce cu atît mai real pe planul expresiei artistice, cu cît el atinge „un organism moral" „mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil".

---

[4] Spre inițierea și promovarea „teatrului de cunoaștere“, Camil Petrescu pornise din capul locului și stăruise de-a lungul întregii lui cariere atît în dramele sale cît și în cronicile și intervențiile sale teoretice în lumea teatrului. Cu *Suflete tari* el încerca însă o promovare indirectă a acestui teatru pe scenele noastre.

Olga Tudorache (Ioana) și V. Valentineanu (Matei Boiu-Dorcani)

De aci, o seamă de consecințe în opera dramatică și în arta reprezentării ei pe scenă : o mai întinsă și mai concentrată atenție acordată proceselor de conștiință, iscate în om de contactul lui cu mediul social înconjurător ; străduința de a descoperi odată și împreună cu eroul adevărul vieții, nu de a i-l oferi confecționat dinainte și deci neconvingător ; străduința nu de a *marca* pur și simplu un conflict între două poziții divergente în care aflăm eroii unei drame și de a urmări desfășurarea și felul cum acest conflict se deznoadă, ci de a măsura gradul de necesitate în realitate a acestui conflict, tensiunea pe care acest conflict o naște și sensul pe care dezlegarea conflictului îl lămurește în conștiința eroilor. Dramă și reprezentare a vieții interioare, sufletești, ele pretind scriitorului o familiaritate mai puțin diletantă și convențională cu cuceririle psihologiei umane, iar interpreților nu doar o rutinieră „naturalețe" ci „o inteligență profundă cu aplicație directă vieții", „o sensibilitate receptivă față de o cît mai complexă varietate de senzații", „o necontenită curiozitate", „o imensă dorință de a cunoaște adevărul"[5].

Tehnica dramatică apare așadar pusă în slujba dramei, a teatrului de cunoaștere ; așa cum tehnica reprezentării scenice se simte nevoită a se adapta și ea acestui teatru, pe calea „regiei interioare". Regia aceasta, Camil Petrescu o iniția în același timp cu scrierea primelor lui lucrări dramatice, opunînd-o regiei curente care, în ciuda multiplelor experimente și orientări ale vremii, îi apărea dispusă spre vizualitate gratuit frumoasă, așadar spre surprinderea și reproducerea ori spre stilizarea realității în ceea ce avea ea exterior aspectuos, colorat și nesemnificativ mișcat. Regia curentă se arăta prin urmare lui Camil Petrescu neadecvată înțelegerii în profunzime a unui text dramatic, cu atît mai puțin a unui text dramatic a cărui esență și ale cărui sensuri rezidă în „interior". De aci sporul preventiv de exigență pe care-l dovedesc scrierile sale dramatice, „încărcate" ca adevărate caiete de regie, cu indicații interpretative la mai fiecare replică ori personaj. Pe aceste indicații interpretative — socotite și azi de unii drept dovadă peremptorie a inaptitudinii tehnice de care ar fi suferit Camil Petrescu în scrisul său dramatic — autorul *Sufletelor tari* punea, cu subliniată putere, un preț superior însuși textului vorbit, fiindcă ele „privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea şi intensitatea vocii, intenţionalitatea gesturilor" şi deci, fiindcă „numai ele dau semnificaţie reală acestui text vorbit". Reproşul de „comentar literar cu virtuozităţi lirice" aduse acestor indicaţii al căror caracter e în adevăr adesea metaforic şi care „nu se mulţumesc să marcheze mişcările personajului, să atragă atenţia unor accente conţinute în replica personajului"[6], mi se pare un reproş iarăşi de ordinul vechilor înţepături cîte s-au încercat altădată, în cel mai bun caz neînţelegătoare, împotriva teatrului lui Camil Petrescu. Faptul că „transpunerea lor scenică" n-a ajuns niciodată să mulţumească deplin pe Camil Petrescu, e departe de a fi un argument în dovedirea că dramele lui ar fi false romane, „drame pentru lectură" adică. Dimpotrivă. Eu rămîn să cred, împreună cu Camil Petrescu, că „pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic fie el acest text, înşiruire de consideraţii filozofice sau ştiinţifice". Şi-mi îngădui să judec pe aceşti interpreţi după măsura în care au ţinut seamă ori nu, de semnificaţiile şi nu doar de litera şi logica imediată ale rolului. Îmi îngădui să cred că rolul poate fi trăit — şi valabil trăit — nu în litera sau în sensul lui imediat logic, ci numai în semnificaţiile lui. De aceea socotesc că trebuie să judec spectacolul în funcţie de viaţa, de problemele şi sensurile pe care autorul le-a văzut existînd nu în expresia înşelătoare a aspectelor de suprafaţă, ci în conştiinţa personajelor lui, în acea conştiinţă pe care cuvîntul şi gestul nu le-ar putea exprima dacă ar fi golite de infinitatea de nuanţe nerepetabile, „văzute" şi urmărite de autor dar cu neputinţă a fi, în stadiul actual al psihologiei, altfel clarificate decît metaforic.

---

[5] Camil Petrescu, *Teze și antiteze.*

Am căutat în adevăr să văd în munca regizorală a lui Constantin Sincu strădania de a umple întîmplările dramei *Suflete tari* cu un conţinut mai puţin direct decît acela al unei obişnuite, „verbal emoţionante" drame pasionale; de a face din ea mai puţin în subsidiar şi mai puţin la modul imaginilor murale şi o „primară dramă socială" cum „biruise" *Suflete tari* în 1922 şi în 1937.

Ce doream însă să văd oferindu-mi-se mai mult în *Suflete tari*, astăzi?

...În 1937, după reluarea dramei sale la Teatrul Naţional, Camil Petrescu pusese să i se traducă piesa în franţuzeşte pentru o proiectată reprezentare la Paris. Cu binecunoscuta lui aversiune faţă de aproximaţii, el s-a oprit, cu îndelungi reflecţii, cînd a avut în faţă o primă variantă a textului tradus, la titlu. Nu-i plăcea tălmăcirea literală a titlului. I se părea prea dură, prea precisă, prea lipsită de orizont. A încercat cîteva versiuni, fără să ajungă însă la o formulă ultimă, mulţumitoare. Faptul l-a înciudat pe Soare Z. Soare care se afla de faţă şi căruia i se părea vană atîta căutare, căci, zicea el, „un titlu e la urma urmelor un titlu". „*Suflete tari*, răspunse atunci Camil Petrescu, ascunde un fond amar de ironie. Îmi pare rău că nu am marcat această ironie în titlul romînesc, măcar cu trei puncte de suspensie. *Suflete tari* e în adevăr drama lui Andrei Pietraru, drama nebuniei lui. Dar cine din toată această dramă poate fi socotit suflet tare? Toţi au pretenţia unei tării lăuntrice şi orgoliul de a şi-o dovedi. Acest orgoliu ascunde însă la fiecare dintre ei — fie că e boierul Matei Dorcani, fie că e inflexibila Ioana Boiu, fie sărmanul Andrei Pietraru — conştiinţa unei structuri canceroase, bolnave, menită prăbuşirii, a acestei tării. Sărmanul Andrei Pietraru..." Şi, ca în urma unei revelaţii, Camil Petrescu izbucni: „Asta e: *Ces pauvres âmes fortes*, ăsta-i titlul. Şi ăsta este substratul amar al dramei"...

Aş fi dorit să simt în spectacolul de la Teatrul Tineretului ceva din ironia amară care străbate ansamblul dramei. C. Sincu s-a dovedit însă un regizor mai curînd al viziunilor analitice, decît al închegărilor sintetice. El a urmărit cu osebire drumul personajelor luate în parte şi, fireşte, aşa fiind, i-a fost greu să impregneze rolurile lor, fără artificializare ori falsificare, de o substanţă străină sarcinilor lor puternic dramatice, cum este substanţa ironiei.

---

[6] V. Mîndra, loc. cit.

Poate că o atenție mai aplicată asupra decorului i-ar fi înlesnit ceva, în această privință. Dar M. Rubingher a respectat prea în litera lor indicațiile bogate, minuțioase ale autorului, în loc să le înțeleagă pe linia semnificației lor. Dacă Camil Petrescu a avut, în teatru, vreo repulsie, a avut-o în mod deschis și deosebit față de atmosferizarea naturalistă a scenei. De o asemenea atmosferizare s-a apropiat M. Rubingher în scrupuloasa-i respectare a detaliilor decorative indicate de autor. De aceea, în ciuda acestei respectări, spectatorul nu realizează casa „cu ziduri groase ca de cetate", atmosfera de „bătrînesc... și de împăcare cuminte" în care trebuie să simți că se va precipita drama; nu realizează nici iatacul „jupîniței" cu tot mobilierul ei mult și pestriț ca pe o încăpere care reprezintă spiritul rafinat și pretențios, autoritar și rigid al Ioanei Boiu, chiar dacă acest spirit e predispus să îmbine motivele bizantine cu liniile lui Dante Gabriel Rosetti, cu culorile lui Luchian și cu vase persane... Cu atît mai puțin poate realiza spectatorul, din atmosfera decorului, ceața de ironie amară cu care Camil Petrescu înțelegea să-și învăluie drama.

Dar *Suflete tari* este, în același timp, și drama lui Andrei Pietraru, intelectualul care și-a permis să-și lase „robul din el" să viseze și să se dezlănțuie într-o societate de stăpîni ce-i folosesc viața ca pe o unealtă, ce-i prețuiesc valoarea umană mai mult pentru pitorescul ei, disprețuind în el și terfelindu-i demnitatea, structura etică, forța spirituală, conștiința latentă a unei superiorități certe de cuprindere și de simțire intelectuală a rosturilor vieții și lumii. Pornită din neînțelegerea, dar și din desconsiderarea resorturilor sociale date, și crescută astfel la dimensiuni insolite, „nebunia" lui Andrei Pietraru urmărește cucerirea unui pisc — pe Ioana Boiu. Dincolo, deasupra acestui pisc, se înalță el, Andrei Pietraru însuși. Cucerindu-se pe sine și dovedind Ioanei Boiu că se poate cuceri pe sine, el își va dovedi sieși și ei și lumii ei, că este în adevăr unul „dintre cei tari". Dar precum copleșirea spirituală a Ioanei Boiu a însemnat prăbușirea întregii ei lumi de orgolii adunate și alimentate istoric, autocucerirea lui Pietraru nu se poate săvîrși decît prin gestul suprem al înfruntării morții, gest care coincide cu revelația în conștiința eroului a unui adevăr ce se proiectează dincolo, afară din el. Acest adevăr vorbește despre imposibilitatea realizării omului într-o lume construită și realizată împotriva lui.

Drumul plin de hîrtoape lăuntrice, de rețineri și elanuri, de stîngăcii și cutezanțe, de abulie și înflăcărare, de calm calculat și de izbucniri spontane, de hotărîre și îndoială, pe care-l face Andrei Pietraru — „necăjindu-se" pe realități și insinuări, pe convingeri și simple bănuieli, pe împrejurări și pe oameni, pe sine și pe „jupînița", pe dragoste și pe viață —; drumul acesta nebunesc și contorsionat spre adevăr, am fi dorit să-l vedem străpungînd spectacolul de azi al *Sufletelor tari.* Aceasta pretindea regizorului o preocupare inițială: a descoperi și a mișca în prim-planul dramei pe interpretul nebuniei lui Andrei Pietraru. A ocoli această preocupare sau a-i micșora însemnătatea a fost în toate montările scenice de pînă acum ale *Sufletelor tari* păcatul lor originar. Camil Petrescu ar fi privit și realizarea lui Sincu, la fel ca și celelalte realizări mai vechi (din 1922 și 1937), cu nemulțumită clătinare de cap. Și-ar fi spus: „Eroul piesei nu și-a găsit interpretul . . ."

Nu vom osîndi prea mult pe Mircea Anghelescu. În poetul „insular" din *Romanticii* el a fost îndrumat să-și compună o mască: o mască, și exterior și lăuntric, edulcorată, zbîrcită în revers de liniile unor răvășiri dinainte pregătite să se exprime exploziv, dezordonat, ostentativ. Masca aceasta, cu mici corective „sfîrșit de secol", i-a fost menținută de Sincu. N-am putut citi pe fața compus-trasă a lui Mircea Anghelescu, în privirile lui liricoide și în toată înfățișarea lui (de la supletea pe care i-o subliniază costumul pînă la lavalieră și plete), asprita față lăuntrică, rădăcinile forței virtuale, prezența pregătită să devină masivitatea de cremene în stare să rămînă în picioare chiar „dacă trei puhoaie s-ar prăbuși neașteptat" asupră-i, masivitate care avea să fie chemată să copleșească și să arunce în umbră toată viaţa din juru-i — lumea plină şi sigură de sine a casei Dorcani, cu jupîniţa în frunte. Mircea Anghelescu a urmărit cu scrupulozitate, fază cu fază, drumul rolului său: a fost un blibliotecar şters, stîngaci, timid, delicat; a trăit „cu agitaţie" — poate prea excesivă — intrarea în „necaz"; a lansat (în sine) cîteva surprize de efect tare, în iatac, în aprigul joc „pe viaţă şi pe moarte" cu rigiditatea şi opacitatea morală şi sentimentală a jupîniţei; a realizat cu dăruire vădită, deşi prea dezarticulat, prea răsfirat pe scenă şi prea strident precipitat, momentul revelaţiei sale ultime — viziunea falsităţii, imunităţii şi inaccesibilităţii valorilor pe care le crezuse încununate în Ioana Boiu. A fost însă în ansamblu un student, mai curînd decît un ratat, un amorez, mai curînd decît o flacără morală gata să incendieze scena. Conştiinciozitatea jocului său justifică laude aduse actorului şi-l feresc, cum notam mai sus, de osîndă critică.

De ce l-a distribuit însă C. Sincu pe Mircea Anghelescu în Andrei Pietraru? Şi mai ales de ce l-a menţinut în rol (spre paguba lui, dar mai cu seamă spre paguba mesajului dramei)? Andrei Pietraru e un om care a *renunţat*, dar despre capacităţile şi veleităţile căruia n-avem voie să ne îndoim. Totuşi Culai Darie, cu jovialitatea rubicondă a lui Gheorghe Oprina, îl copleşeşte. Doar textul dramei vorbeşte de o rezistenţă a lui Andrei în faţa apelurilor pe care Culai le face, la vechiul bun simţ şi vechea tărie a colegului său de altădată. Doar textul ne vorbeşte de o lasitudine grea, impasibilă, a lui Andrei în faţa adevărurilor rostite de Culai împotriva casei şi împotriva funcţiei „de slugă a casei" în care acelaşi Andrei a sfîrşit prin a se complace, de dragul Ioanei. Umorul lui Oprina e mai puţin gras decît pare, şi s-ar cuveni poate să fie mai puţin gras decît pare. Oprina are însă în faţa lui un partener care nu pune nici o piedică bonomiei sale structurale şi care lasă pînă şi indignările sale să capete turnură bonomă. Mircea Anghelescu este apoi copleşit şi de personajul-umbră, de Elena (Doina Tuţescu-Puşcariu). Discreţia simplă şi caldă a Doinei Tuţescu are o forţă de penetrabilitate, în cele cîteva mărunte apariţii ale ei, care literalmente stînjenesc (nu-i o imputare, dimpotrivă e un elogiu ce-i aducem) în Mircea Anghelescu putinţa unui răspuns corespunzător. Al. Pop Marţian (în care, ca să fiu drept, nu recunosc deplin antecedentele tenebroase ale lui Şerban Şaru-Sineşti, ministrul de justiţie din *Jocul Ielelor)* are o apariţie şi o evoluţie de scenă episodică. Totuşi nu-l uit. Nu-l uit nici pe prinţul Bazil Şerban. Dimpotrivă, gestul aristocrat, rostirea uşor şi nazalizat distinsă, privirea studiată prin monoclu şi pasul arcuit, care compun prin Al. Critico pe rivalul lui Andrei Pietraru la simpatiile Ioanei Boiu, au o siguranţă caracteristică pe care — deşi şi ea episodică — anevoie o vezi înfruntată, chiar în furia unui duel (de neconceput decît pentru că o spune textul), de lipsa de coeziune şi de pasta rozacee cu care Mircea Anghelescu a fost lăsat (ori poate îndrumat) să închege faţa lui Andrei Pietraru.

În opoziţie cu asemenea faţă, V. Valentineanu (bătrînul Matei Boiu-Dorcani) n-ar fi trebuit să-şi consume atîta gamă de mijloace de expresie cîte a folosit. Aceste mijloace sînt de altfel neindicat întinse pe coarda tremurătoare a melodramei. Matei Boiu-Dorcani e un boier care păstrează cu tărie orgoliul deşart al unei misiuni mesianice a clasei sale, deşi are conştiinţa inevitabilelor răsturnări sociale. „Totul e să putem dura, fie şi-n umbră" e lozinca lui. Prăbuşirea lui nu poate de aceea să fie tînguitoare. Chiar dacă această prăbuşire e legată de o catastrofă sufletească personală de părinte care trăieşte rostogolirea de necrezut pentru el a trufiei fiicei sale, care asistă la „moartea vie" a ceea ce „făcea tăria şi frumuseţea vieţii" şi convingerilor lui. De altfel, Matei părăseşte scena, în indicaţiile lui Camil Petrescu, „cu un neînduplecat dispreţ" faţă de Andrei. E drept, o asemenea ieşire din scenă ar fi făcut incredibilă spectatorului victoria pe care Mircea Anghelescu o repurtează în schimbul de principii etice cu Valentineanu. Aşa cum incredibil pare triumful de poet minor, nicidecum de forţă telurică dezlănţuită, pe care Mircea Anghelescu urmează să-l aibă în raport cu „jupîniţa" Ioana Boiu.

Olga Tudorache a fost în adevăr, dacă pot spune așa, prea în rol pentru partenerul ei. L-a covîrșit de-a lungul întregului spectacol, de la cea dintîi apăsată și mărunt ritmată replică pe care o rostește; de la cea dintîi sfredelitoare sau indiferentă privire pe care o aruncă celor din scenă și sălii; de la cel dintîi gest, greu de toată povara unei majestăți cerebral construite, pe care o desenează. Cu „ochii mari, ficși, arzători" ai „idealului ei în trecut", „care ocolesc parcă tot ce e urîciune pămîntească"; cu „fruntea înălțată și limpede" a aceluiași ideal cu care aduce atît de mult, frunte disprețuind „bucuriile de preț mărunt ale celor din jur", Ioana Boiu era chemată să-și domine clanul și, deopotrivă, neluata în seamă și timida făptură a lui Andrei. Dar numai pînă în momentul în care acesta crește la proporțiile unei forțe ce o depășește. Olga Tudorache nu are însă inițiativa de a se lăsa depășită de Mircea Anghelescu. Mă întreb, de-ar fi avut o atare inițiativă, ce ar fi izbutit să dobîndească? Abdicarea de la majestuoasa ei linie se petrece dincoace de realizarea artistică, în acceptarea noastră, îngăduitoare, a unui schimb de poziții de care luăm cunoștință din replici și dintr-o *făcută* frîngere a trupului ei în brațele partenerului.

Încă o dată, Sincu a păcătuit în distribuirea lui M. Anghelescu. Drama lui Andrei Pietraru presupune înfruntarea a doua puteri morale, spirituale și intelectuale, cel puțin de greutăți egale. (Deși dimensiunea „nebunească" a lui Andrei se pretinde superioară). Un partener pe măsura Olgăi Tudorache ar fi fost poate plasat cu o treaptă mai sus decît ea. Și ar fi impus, fără îndoială, interpretei Ioanei Boiu, și un anumit filon de feminitate. de ascunsă deficiență carnală care-i lipsește acum, și care ar fi împins și mai limpede pe primul plan — filozofic, dramatic și scenic — pe Andrei Pietraru.

Dacă l-am urmărit atît de insistent pe Mircea Anghelescu în raport cu ceilalți protagoniști, am făcut-o numai pentru a invedera lui C. Sincu păcatul de a fi neglijat să acorde atenția primă rolului interpretat de tînărul actor; pentru a invedera însă în același timp cumințenia neistovită cu care, rol de rol — chiar cu rolul ingrat în care a fost distribuit Mircea Anghelescu — C. Sincu a urmărit în transpunere scenică textul dramei (inclusiv în bună măsură indicațiile parentetice din text).

Sîntem din acest punct de vedere în fața uneia din cele mai curate spectacole pe care în ultimele stagiuni le-a oferit Teatrul Tineretului. Și spun aceasta, gîndindu-mă la greutățile pe care o dramă de Camil Petrescu — totdeauna o dramă cu probleme, și tehnice și artistice — le pune în fața creatorilor unui spectacol. Iertînd pe Sincu de absența viziunii sintetice a dramei, încumetarea de a fi abordat pe Camil Petrescu mi se pare în pofida observațiilor ce i-am adus, vrednică prin ea însăși de laudă.

MIRCEA ALEXANDRESCU

Tendințe în dramaturgia americană

O analiză mai largă și mai în profunzime a fenomenului teatral din S. U. A. te obligă de la bun început să faci o constatare capitală, care despică două planuri în urmărirea felului în care acesta se manifestă: o parte a dramaturgiei americane reflectă, neînchipuit de fidel, un anume spirit ce domină viața societății de peste ocean — mercantilismul. Există, așadar, o dramaturgie mercantilă care alimentează scenele Broadwayului cu piese ce trec prin „cenzura comercială". In afara acesteia și aproape fără nici o contingență cu ea, există o dramaturgie care luptă pentru adevăr, dreptate și umanitate, o dramaturgie vie și emoționantă, care vibrează la suferințele omenirii și dă glas idealurilor înalte: dramaturgia din afara Broadwayului, dramaturgia „off Broadway", cum îi spun americanii. Aceasta din urmă continuă o tradiție care-și are obîrșia în perioada războiului civil și se dezvoltă în secolul XIX, cînd începe să abordeze de multe ori probleme sociale. În această privință este, credem, de ajuns să amintim *The Contrast* (Contrastul) a lui Royall Tyler, o satiră ascuțită la adresa orînduirii din America, apoi *The Octoroon* (Corcitura) a lui Dion Boucicault, inspirată după nuvela lui Mayne Reid, în care autorul abordează cu mult curaj problema negoțului cu negri.

Dar să ne ocupăm mai întîi de Broadway-business, de scenele care lansează vedete, staruri și autori, folosind toate mijloacele propagandei comerciale.

Dramaturgia Broadwayului a trăit și trăiește încă din exploatarea unor subiecte considerate „vandabile". De pe aceste scene s-au lansat imnuri închinate superiorității rasei albe, pentru a menține și stîrni la maximum spiritul de dispreț și opresiune împotriva negrilor; s-au lansat calomnii politice la adresa orînduirii socialiste, sau s-a pledat cu un patos zgomotos în favoarea modului de viață american.

Cu vremea, teatrul din Broadway a ajuns o formulă pe care am fi înclinați s-o numim „teatrul-bursă", pentru că menirea lui e de fapt de a stabili cote de valoare pentru actori, autori și piese. Pentru a vedea lumina rampei, o piesă trebuie să împlinească în primul rînd condiția „succesului de casă", să nu contravină vederilor trustului și să nu fie „anti-americană" (această din urmă condiție obligă în bună măsură ca dezvoltarea dramaturgiei cu mesaj, combative, să se manifeste în afara Broadwayului).

Este interesant de reținut că sursa privilegiată de inspirație a autorilor de piese pentru Broadway o formează apologia aspectelor negative ale societății americane. S-a creat astfel o adevărată școală care de multe ori a polarizat, pentru un răstimp mai lung sau mai scurt, chiar și autori de incontestată valoare, dar care s-au lăsat tentați de cîștig (e cazul că amintim aci de Tennessee Williams și de Clifford Odets, ca să nu pomenim decît despre doi dintre cei mai vestiți).

Rînd pe rînd, scenele sînt inundate de piese care dezvoltă sau ridică la înălțimi ce se pretind de mare „artă", destinele tragice ale unor exemplare anormale. Cazuri clinice sînt ridicate la rangul de eroi, iar dezaxații sînt proclamați exemplare originale ale societății americane. În anii din urmă, la colecția destul de bogată de subiecte și surse de inspirație, provenind toate din tenebrele unei societăți scuturată de spasme și convulsii, s-a adăugat un nou capitol, un filon bogat și virgin, asupra căruia s-au orientat veșnic însetații dramaturgi ai Broadwayului. Este vorba de problema sexuală — „litera A a dramaturgiei", așa cum o numește criticul american M. Zolotow. Acest critic pornește să facă o analiză amănunțită a cauzelor care au dus la decăderea spectacolelor Broadwayului. Și într-un articol, din care se degajă în bună măsură și capacitatea autorului de a intui adevăruri obiective, Zolotow ajunge la concluzia că această problemă domină preocuparea dramaturgilor și a managerilor de pe Broadway, scontîndu-se ca prin ea să se învioreze întreaga activitate a acestei scene. Iată, de pildă, ce spune criticul mai sus amintit.

„Astăzi, sexualitatea este cu siguranță unul dintre cele mai obișnuite mijloace de intrigă în teatrul Broadwayului. Orice fel de piesă, fie ea muzicală sau de alt fel, se rezolvă în jurul complicațiilor sexuale. Și, aproape în fiecare dramă serioasă, problemele sexuale apar negreșit înainte de sfîrșitul actului doi." [1]

Marston Balch, un alt critic american, analizează și el problema acestei crize și ajunge la concluzii foarte pesimiste:

„Piesele sînt desigur experiențe emoționale — spune el — dar e timpul să ne întrebăm dacă nu cumva am ajuns la un punct de saturație, în ce privește vizionarea de drame negative, anormale și cu morbul descompunerii în ele. Ne întrebăm, în orice caz, dacă spectatorii și comunitatea noastră teatrală au nevoie de astfel de experiențe...

Sîntem cu mult mai plonjați în confuzie decît iluminați de ceea ce vedem. Aceste experiențe sînt mai de grabă o negare a vieții, o mutilare a ei..."

Un alt critic, pe care-l citează însuși Balch, este Robert Edmond Jones care, într-un mesaj intitulat *Către un teatru nou*, spune răspicat: „La ora aceasta este greu de găsit la noi în țară o artă teatrală (se referă fără îndoială la producțiile Broadwayului - *n. n).* Am ajuns să ne mulțumim cu lucruri de o foarte proastă calitate. Ne lipsește prospețimea, strălucirea, austeritatea și elevarea... fără de care teatrul se transformă într-o simplă afacere de Broadway... Se fac copii după copiile copiilor. Toate acestea se datoresc, în parte, șovăielii noastre de a ne apropia în mod realist de probleme și aceasta ne face să rămînem în urmă."

Subiectele sînt într-adevăr stereotipe. Construcția pieselor de asemenea: o aventură amoroasă între un tînăr abia ieșit de pe băncile școlii și o seducătoare „girl". Bineînțeles, intriga este departe de a fi o firească poveste de dragoste și se transformă într-o scabroasă legătură anormală, patologică (ca de pildă în piesa *Seven Years Itch* — Șapte ani de mîncărime) sau în cunoscuta și mult trîmbițata *Bus stop* (Halta), care excelează în porniri de erotism.

Caracterul stereotip al pieselor, morbiditatea subiectelor, lipsa de ținută artistică, toate acestea fac ca Broadwayul să-și piardă spectatorii. În adevăr, încă de mai mult timp, publicul a început să manifeste un vădit interes pentru piesele care răspund marilor întrebări ale omului și ale timpului nostru. În fața acestei tendințe, managerii Broadwayului au încercat în ultima stagiune „o înviorare" prin infuziuni cu clasici: Shakespeare, Bernard Shaw, Ibsen, Cehov etc.

Nu știm ce efect va fi avut această terapeutică cu obiectiv mai mult comercial decît structural, susținut prin mijloacele ultramoderne de propagandă. Dar micile afișe ale unor trupe care au grijă să-şi lipească un mare en-tête „Off Broadway" înfruntă însă cu eroism şi ostentaţie strălucitoarele reclame neonice. Şi nu numai la New-York există asemenea grupări de adepţi ai unui teatru adevărat. Pe întreg cuprinsul Statelor Unite, pe lîngă universităţi, mai ales, trupe de teatru mărunte sau grupuri de amatori, cărora mulţi dramaturgi le furnizează piese, desfăşoară o activitate scenică legată de problemele vieţii şi de aspiraţiile înalte ale umanităţii.

---

[1] M. Zolotow — „Theatre Arts".

Sînt probleme specifice societăţii americane sau probleme ale întregii umanităţi pe care le abordează neîncetat, sub toate faţetele lor, dramaturgi de renume. Se analizează cu predilecţie poziţia omului într-o societate în care domină legea implacabilă a banului. Un cald umanism îi determină pe alţii să se aplece asupra unei tragedii de lungă durată, încă foarte acută în S. U. A. : problema negrilor.

Aşa, de pildă, afacerismul, această permanenţă a societăţii americane, a constituit subiectul unei piese încă în 1911, în ajunul primului război mondial. Este vorba de piesa de răsunet şi succes la vremea ei *The Boss* (Şeful) a lui Edward Sheldon, în care autorul încerca, deşi cu timiditate, să aducă în lumină unele aspecte din viaţa politică şi afaceristă a ţării.

După război un nume proeminent se instalează pentru multă vreme pe firmamentul dramaturgiei americane : Eugen O'Neill a cărui dramă *Beyond the Horizon* (Dincolo de zare) îi creează reputaţia unui dramaturg de mari resurse, atît în ce priveşte observaţia realităţilor, cît şi adîncirea implicaţiilor fenomenelor.

Opera lui O'Neill marchează începutul unei ere în dramaturgia americană. *Beyond the Horizon* (Dincolo de zare), *Anna Christie*, *Emperor Jones* (Împăratul Jones), *The hairy Ape* (Maimuţa păroasă), *Desire under the Elms* (Patima de sub ulmi), *Strange interlude* (Straniul interludiu) ca şi multe altele încă dau greutate patrimoniului dramaturgic contemporan american.

Eugen O'Neill este într-adevăr una din acele figuri asupra căreia critica s-a angajat pe făgaşul unui consens. Criticii, îi afirmă importanţa ca dramaturg şi, în acelaşi timp, admit că el este un interpret tipic al vieţii americane. Unul din cei mai autorizaţi cercetători ai operei lui O'Neill, criticul A. Block, scrie de pildă : „Genialitatea lui O'Neill constă în aceea de a fi creat personaje care să se ridice la rolul de simboluri. Fiecare din piesele lui reflectă cîte un aspect din această neîncetată luptă ce se dă în sufletul omului. De aceea, drama psihologică a fost dusă de O'Neill la apogeu, iar sufletul omului s-a regăsit cu măiestrie descris, cu toate pasiunile şi dezamăgirile lui".

Există desigur şi dezacorduri. S-a spus despre el că este realist, romantic idealist, naturalist, expresionist, psihanalist. Dar toate aceste clasificări diferite nu fac decît să arunce, fiecare în felul ei, cîte o lumină asupra acestei complexe figuri. Adevărul este că O'Neill a fost episodic, aşa cum s-a spus în privinţa structurii sale artistice. El este un experimentator neobosit, care s-a străduit cu ardoare să exprime în forme concentrate idei şi aspiraţii ale contemporaneităţii. Şi este într-adevăr un experimentator care merită să fie cunoscut. În decursul activităţii şi creaţiei lui, O'Neill şi-a schimbat de multe ori punctele de vedere, dar toate acestea în scopul de a putea să analizeze în modul cel mai profund viaţa din jur.

„În primele sale piese — spune istoriograful Russel Blankenship — O'Neill a fost dintre dezamăgiţii epocii postbelice care nu putea să creadă în nimic şi s-a orientat după aceea către naturalism, satiră, nihilism sau burlesc." Este o afirmaţie care trebuie reţinută, deoarece ea exprimă nu numai o caracteristică a lui O'Neill ci a unei generaţii care, neorientată în ce priveşte tendinţele evoluţiei viitoare a societăţii, se oprise doar la negarea momentului actual, la negarea condiţiei acelei epoci.

Fără a avea intenţia de a ştirbi cu ceva nimbul lui O'Neill vom preciza totuşi că opera lui, reflectînd acea dezorientare postbelică de care vorbea şi criticul american mai suspomenit, a fost mai degrabă un refugiu din care şi-a călăuzit gîndul cu preferinţă spre orizonturi mistice, abstracte, pierzînd uneori din vedere viața cu aspectele ei concrete, pămîntene.

Dar O'Neill a mai trăit după primul război mondial și un alt mare eveniment, care a zguduit întreaga societate americană și a avut urmări dintre cele mai însemnate asupra dramaturgiei: crahul financiar din 1930. Acest eveniment a avut darul de a stimula neînchipuit de mult pe autori. Micile și marile tragedii ale omului simplu erau tot atîtea subiecte ce se impuneau atenției scriitorului. Criza răbufnise și cuprinsese toate păturile sociale și toate domeniile vieții. Nedreptatea se exacerbase, iar în acest vîrtej al suferinței, desperării și morții, omul simplu cu problemele lui se afla la discreția marilor forțe ale trusturilor, ale plutocrației. Viața tuturor acestor milioane de ființe a făcut pe dată obiectul cercetărilor și reflectării artistice din partea unor tineri și viguroși dramaturgi, cărora li s-a alăturat în mai multe rînduri și O'Neill. Problemele muncitorești, lupta grevistă, mizeria, condițiile de viață promiscue, deznădejdea oamenilor muncii și a negrilor, îndeosebi, apăreau în acele zile mai izbitor ca probleme ce-și cereau neapărat dezlegarea. Ele devin, în aceste clipe, obiective centrale în scrisul celor mai moderni scriitori americani.

Astfel, problema negrilor, una din cele mai strigătoare din S. U. A. s-a văzut oglindită de O'Neill în *Emperor Jones* (Împăratul Jones) sau în *Hairy Ape* (Maimuța păroasă); apoi nedreptățile sociale sînt abordate de Tennessee Williams în *Streetcar named Desire* (Un tramvai numit dorință), de George Sklar în *Stevedor*, unde autorul atacă un dublu aspect: cel al condiției muncitorului cît și cel al represiunilor rasiale. Personajul principal, un negru, este bănuit că a violat o albă și e omorît pe loc. Vestea prigoanei împotriva lui a trezit însă un adînc ecou printre muncitorii albi, care îi sar în ajutor. Sosiți prea tîrziu, ei își găsesc tovarășul de muncă mort, dar faptul acesta trezește în ei reacția care se produce instantaneu sub forma unui atac împotriva celor ce le linșează tovarășul de muncă.

Albert Bein scrie în această perioadă o piesă de răsunet *Let Freedom ring* (Să răsune libertatea). Tot atunci, Clifford Odets scrie una dintre cele mai minunate piese cu subiect muncitoresc *Waiting for Lefty* (Il vrem pe Lefty). O grevă a șoferilor de taxi i-a inspirat lui Odets această piesă. Lupta grevistă este ilustrată cu mult dramatism și condusă cu mînă sigură spre un deznodămînt tragic: moartea șoferului Lefty, conducătorul grevei. Odets a căutat și a izbutit să ilustreze în piesa sa unitatea ce există în rîndurile muncitorilor, în lupta comună.

Norii celui de al doilea război încep să întunece orizonturile și o problemă de viață și de moarte pentru întreaga omenire, pentru tineri și bătrîni, pentru popoare mari și mici se cere reflectată în dramaturgie. I-au consacrat piese Sherwood Anderson — *Waterloo Bridge* (Podul Waterloo) și *Idiot's delight* (Plăcerea nebunilor), făcînd din ele acte de acuzare a războiului. Cu multă imaginație Irving Shaw în a sa *Bury the dead* (Morții să fie îngropați) imaginează un tablou aproape apocaliptic, o pledoarie de mare rezonanță împotriva războiului. Morții ies din morminte pentru că au murit înșelați și vor să se întoarcă la viață. Oficialitatea trimite împotriva lor forțe, poliție și preoți și, cînd toată această reprimandă eșuează, trimite rudele morților să-i convingă să se întoarcă în groapă.

Paul Green în *Johnny Jonson* urmărește și el destinul omului simplu din momentul cînd este recrutat și pînă ajunge pe front, în timp ce Williams Joyce Cowen în *Family Portret* (Portret de familie) își propune să ilustreze urmările dezastruoase ale răboiului asupra individului.

Trebuie să amintim apoi piese antifasciste ca, *Till the day I die* (Pînă în ziua cînd am să mor) a lui Clifford Odets, una din cele mai vestite.

Problemele tineretului nu sînt nici ele neglijate. *Golden Boy* (Un băiat care face bani) a lui Odets se bucură încă de faima celei mai bune drame sportive a tineretului american. Pe aceeași linie se înscrie și piesa Lillianei Helman *The children's hour* (În ceasul copiilor). Viața periferiilor este puternic redată de către John Steinbeck în piesa de mare răsunet, după care s-a turnat şi un film, *Of mice and men* (Oameni şi şoareci) ca şi în piesa *Dead End* (Fundătura) a lui Sidney Kingsley.

Viaţa fermierului american n-a cunoscut încă o mai vie şi mai pregnantă ilustrare ca în piesa, făcută după romanul cu acelaşi nume al lui Erskine Caldwell, *Tobacco Road* (Drumul tutunului).

Perioada celui de al doilea război mondial a cunoscut acest curent legat de problemele războiului, de destinul omului în această conjunctură de combatere a fascismului.

Anii de după război nu îndepărtează pe dramaturgi de obiectivele sociale.

Unii autori, ca de pildă Garson Kanin în a sa *Born yesterday* (M-am născut ieri), atacă direct problema, în cazul de faţă, plutocraţia afaceristă cu metodele şi ţelurile ei. La fel de direct abordează problemele Saroyan în *Time of your life* (Miezul vieţii), referindu-se la destinul şi aspiraţiile unor tineri. Tot astfel procedează şi Steinbeck. Repertoriul teatrelor americane din ultimii zece ani cunoaşte însă o varietate de lucrări în care modul de abordare a problemei este de multe ori indirect, psihologist.

Alături de Arthur Miller — a cărui contribuţie o considerăm cea mai de seamă dintre tendinţele actuale ale dramaturgiei americane — cu piesele sale *Moartea unui comis-voiajor, Vrăjitoarele din Salem, Vedere de pe pod* se întîlnesc cel mai des piesele lui Saroyan, Garson Kanin, Lillian Helman, Clifford Odets, ca să nu cităm decît dintre cei mai renumiţi. Două piese însă au creat în jurul lor multă agitaţie şi au stîrnit efervescenţa criticii. Este vorba de *Tea and simpathy* (Ceai şi simpatie) a lui Robert Anderson şi *The cat on a hot tin roof* (Pisica pe un acoperiş încins) a lui Tennessee Williams.

Ceai şi simpatie este fără indoială una din piesele de mare succes de peste Ocean şi din occidentul Europei dar, în acelaşi timp, ea este şi foarte discutată. Critica americană îi reproşează autorului faptul de a aduce un subiect din viaţa colegiilor fără să-l trateze însă în spiritul tradiţionalei moralităţi şi al puritanismului yankeu. Alţii i-au reproşat autorului faptul de a-şi fi conturat prea *in extremis* personajele, pe tinerii studenţi din piesa sa, că acţiunea este legată de o fragilă ipoteză de psihologie a adolescentului.

Credem că piesa nu este totuşi o simplă încercare de psihanaliză a procesului de masculinizare a unui tînăr. Deşi de-a lungul a trei acte, o uşoară, aproape imperceptibilă afecţiune, între tînărul Tom de 18 ani şi tînăra soţie a profesorului său Reynolds, se naşte şi se adînceşte pînă la împlinirea ei în final, totuşi, analiza piesei dovedeşte că nu acest deznodămînt a constituit obiectivul principal al autorului. Ne demonstrează grija sa de a justifica la fiecare pas evoluţia prin cauza socială care o determină. Condiţiile de falsă moralitate, de puritanism ipocrit, abundenţa de prejudecăţi stupide care guvernează viaţa unei întregi societăţi dealtfel sînt indicate în piesa lui Anderson drept cauze ce duc la înăbuşirea dezvoltării bunelor caractere. În esenţă, reiese că acest climat pe care piesa îl sugerează şi care de fapt este acela al unei mentalităţi dominante în societatea americană se arată a fi climatul de preferinţă doar pentru brute, ipocriţi şi mediocrităţi lipsite de personalitate ; este acea atmosferă în care originalitatea cu orice preţ se manifestă în spiritul ieftin cancanier şi calomniator. În schimb, cinstea, gingăşia sufletească şi sensibilitatea umană, artistică, a unui tînăr cum este Tom din această piesă, sînt obiect de batjocură pentru un tineret cu puternice porniri farvestice. În ultima analiză, această atitudine a colegilor lui Tom dovedeşte complexul de inferioritate şi chiar coaliţia mediocrităţii care caută să sacrifice pe cel înzestrat cu calităţi umane.

Ceai şi simpatie nu face, aşadar, dintr-o problemă de moralitate, un subiect de piesă, ci ridică însăşi problema valabilităţii moralei după care se conduce o lume, demascînd-o într-unul din aspectele cele mai obişnuite ale vieţii americane şi într-unul din locurile unde ea se manifestă în toată plinătatea ei : şcoala.

Obiecţiile ce pot fi aduse piesei sînt de altă natură : autorul nu şi-a conturat cu deosebită vigoare toate personajele, şi mai ales, nu le-a înfăţişat în complexitatea lor sufletească.

El nu a împins în adîncime analiza situațiilor și caracterelor ci le-a unilateralizat, spre a se sluji de ele mai degrabă ca de niște simboluri ale unor categorii de oameni. Dar, făcînd aceasta, Anderson le-a sărăcit din punct de vedere uman, și în același timp, întregul eșafodaj al piesei ne apare ca o simplă schemă de implicații și complicații între niște simboluri vag umane. Observația elementului social n-a putut, de aceea, să capete nici amploarea și nici vigoarea unei adevărate combateri a răului observat, ci a rămas doar o candidă constatare a unei stări de fapt.

Tennessee Williams, în *Pisica pe acoperișul încins*, abordînd o temă ce are multe puncte comune cu aceea a lui Anderson și în ultima analiză, cu temele de preferință ale dramaturgiei și literaturii americane (s-ar putea ajunge astfel la o adevărată problemă de psihanaliză a psihanaliștilor americani, pînă într-atît de obsedante sînt anumite teme), își folosește observația sa, mai adîncă și mai abilă, în scopul de a obține efecte foarte puternice. Abilitatea sa de a transpune în literatură probleme de psihanaliză patologică i-a înlesnit crearea unei piese cu atmosferă și nerv, dar inumană și dizolvantă în esența ei. Tennessee Williams generalizează de fapt niște observații de laborator pe cazuri neobișnuite, iar modul cum o face, intenția sa ca scriitor, îi trădează preocuparea de a obține senzația de șoc în rîndul spectatorilor cărora li se adresează.

De aceea, aceste două piese, mult discutate azi, ridică mai degrabă problema însăși a dramei sociale americane : problema orientării ei.

De bună seamă, că în afara pieselor scrise anume pentru succesele de casă, pentru Broadway, există piese exploatate de aceste scene, fără să le fi fost destinate anume. Printre altele, este și cazul acestor două piese de care ne-am ocupat mai sus. Dar ele, după părerea noastră, nu se încadrează în producția Broadwayului. În același timp, prin însăși prezența lor, ele fac să se nască întrebarea: cui sînt destinate?

Prima are aerul unei investigații timide, într-un domeniu în care mijloacele de observație nu sînt îndeajuns de pătrunzătoare și nici curajul autorului nu-i îndeajuns de robust pentru a releva răul pînă la capăt. Simpatia lui însă, se manifestă vădit în favoarea victimei nefastei influențe a răului social.

Cea de a doua piesă pare să ignoreze însăși existența oamenilor normali, recunoscînd-o doar pe aceea a cazurilor patologice.

Și una și alta eludează problema omului obișnuit, iar omul obișnuit se vede în situația de a viziona mai cu seamă piese în care nu este vorba despre el. Oare nu este aceasta în sine o problemă a dramaturgiei americane ? Și apoi, crearea acelei atmosfere de angoasă, de teamă de sine însuși, de viitor, nu este ea menită să intimideze omul și să-i ridice un văl negru în fața problemelor vieții ?

În aceste condiții, cele două tendințe la care ne refeream la începutul acestui articol se manifestă cu o deosebită claritate. Pe de o parte cea a Broadwayului, urmărindu-și cu înverșunare obiectivul comercial. În afara ei, există o întreagă pleiadă de dramaturgi ce, fiecare în stilul său propriu, cu viziunea lui, încearcă fie să deslușească sensuri noi, fie că se rezumă la exprimarea unor realități, fără a intui vreo cale de ieșire din impas.

Singurul dramaturg care pare să pună cu seriozitate problema viitorului dramaturgiei americane este Arthur Miller. Într-un studiu consacrat acestui subiect și publicat ca introducere la ultima sa piesă *Vedere de pe pod*, el analizează pe larg problema, afirmînd între altele că „drama socială americană a generației noastre trebuie să facă mai mult decît analiză și să observe canavaua relațiilor sociale. Ea trebuie să pătrundă în natura omului, așa cum este ea, pentru a descoperi ce nevoi are, astfel ca nevoile să poată fi amplificate și exteriorizate în termenii unei concepții sociale. Așadar, noul dramaturg dacă vrea să-și împlinească menirea, trebuie să fie un psiholog mai profund decît cei din trecut și în același timp trebuie să fie conștient de zădărnicia izolării vieții psihologice a omului".

Mai departe în dezvoltarea concepției sale Miller conchide afirmînd că drama zilelor noastre trebuie să ne arate „încotro mergem acum, cînd sîntem cu toții împreună".

Paleta dramaturgiei americane este alcătuită din două culori principale și mai multe nuanțe. Observația psihologică este metoda de preferință a construirii de personaje. Uneori, această observație este astfel călăuzită încît ea să poată dezvălui cauzele sociale ale dramelor umane, conținînd în sine o condamnare a lor. Cînd însă această condamnare nu apare în mod evident, trebuie să se țină seama că invocarea morbidității din necesitate de culoare, de cadru, de atmosferă, în vederea dezlegării cauzelor de ordin social, este o limită impusă, în bună măsură, de împrejurări obiective, de o anumită politică culturală oficială care încurajează cu predilecție morbiditatea ca pe un scop în sine și o exploatează comercial.

Așa fiind, asemenea piese slujesc cîteodată acelui adevăr pe care-l slujește romanul lui Faulkner de pildă, căci dezvăluind morbiditatea ca pe o componentă a sistemului social, pledezi adesea în mod indirect pentru transformarea societății. De asemenea, aducînd pilda de eroism, discret și modest, a omului de rînd, așa cum o face Miller în *Moartea unui comisvoiajor*, slujești cauza umanității în aceeași măsură în care o face Hemmingway cu minunatul său pescar din *Bătrînul și Marea*. Iar dacă de multe ori mesajul este camuflat și indirect, nu trebuie să uităm că la ceasul cînd scriem aceste rînduri, unul dintre cei mai mari dramaturgi ai Americii ispășește rigorile unui anumit comitet, ce-și propune să combată necrutător curajul de a spune lucrurilor pe nume.

ÎNTÎLNIRE CU MAIAKOVSKI

Este oare un semn de maturitate a teatrului nostru, un act de nobilă cutezanță, sau o puternică aspirație de a aborda și dramaturgia unei personalități strălucitoare cum a fost Maiakovski ?

Poate că toate aceste trei elemente au contribuit deopotrivă la aceasta. Un aer proaspăt în gîndirea scenică ne-a prilejuit contactul cu piesa unui autor care „își afirmă părerile prin forțele propriilor lui plămîni, prin forța glasului său", cu dramaturgia poetului revoluției.

Teatrul Național din Cluj și Teatrul Muncitoresc C.F.R. din București au montat pe scenele lor *Baia*. Doi regizori, tineri și înzestrați, și-au încercat forțele și talentul spre a tălmăci publicului nostru, mesajul unui autor necunoscut pînă acum la noi și ca dramaturg. Spectacolele lor, deși pornind de la același text, sînt totuși diferite, fiecare din ei avîndu-și propria sa viziune despre piesă, dramaturg și punere în scenă. Nimic mai interesant, deci, decît să poți privi prin două prisme, fiecare din ele relevîndu-ți — sub alte unghiuri — sensurile și semnificațiile unei opere.

Teatrul lui Maiakovski nu a fost cunoscut de publicul nostru pînă acum. Nu exista la noi, nu o tradiție, dar nici măcar un precedent, o experiență. Inițiativa acestor teatre și încercarea celor doi tineri regizori au astfel semnificația unui act deschizător de noi orizonturi. Pe cele două scene,*Baia* apare în două concepții.

Revista noastră a socotit, de aceea, utilă și rodnică o confruntare a concepțiilor celor doi regizori asupra problemelor montării piesei lui Maiakovski.

Un astfel de schimb de păreri va contribui, nădăjduim, într-o mai mare măsură, la apropierea și cunoașterea multiplelor fațete ale operei lui Vladimir Maiakovski și, pe un plan mai larg, la însăși abordarea și punerea în scenă, într-un chip nou, a comediei satirice.

De la spectacol la concepție

Aș vrea să mă întorc, cu multă prudență, și să mă mișc între cei doi poli ai frămîntărilor noastre, ai rostului nostru ca regizori, de la gînd la fapte, de la concepție la întruchipare, permițîndu-mi uneori, deoarece sînt după premieră, chiar calea întoarsă, adică de la spectacol la concepție.

Îmi amintesc prima lectură a *Băii* și, de altfel, prima cunoștință cu Maiakovski ca dramaturg. Am fost descumpănit, ba chiar timorat. Îl cunoșteam pe dramaturgul Maiakovski, ca să zic așa, după ureche, și nu mă așteptam la relații naturale, firești, între personaje, dar m-a surprins faptul că nu întrezăream peste tot nici măcar pe cele logice. Îmi venea să alerg și să-mi declin competența de a monta *Baia*. Și totuși, ceva mă reținea. Mi-am dat seama, mai tîrziu, că ceea ce m-a cîștigat la prima lectură era inteligența uluitoare a autorului. Prin ea am intuit sfera spirituală a spectacolului. Mi-am dat seama că actorii ce vor interpreta rolurile vor trebui să aibă acele date care să le permită o familiaritate cu spiritul maiakovskian. Nu știu dacă voi putea să expun imaginea, pe care o am însă clară, asupra actorului maiakovskian. N-aș putea să explic de ce, dar el nu poate fi gras. De cele mai multe ori, grăsimea nu face casă bună cu inteligența, și actorul lui Maiakovski trebuie să fie sclipitor de inteligent. Să te convingă, să te cucerească și undeva să vezi că joacă, să vezi că își rîde de propriul personaj pe care-l interpretează, descoperind astfel sarcasmul cu care Maiakovski și-a satirizat dușmanul. Numai inteligența îl poate face să înțeleagă hiperbola și să simtă măsura justă a ei. Această vioiciune spirituală se traduce pe plan fizic printr-o mare mobilitate a feței, o suplețe deosebită în mișcări, o expresivitate a atitudinii și a gestului pentru a suplini din plin laconismul exprimării lui Maiakovski. Acest chip, generalizat, m-a condus, pe cît a permis, la stabilirea distribuției.

Maiakovski spunea că „în tot timpul existenței mele mi-am afirmat părerile prin forțele propriilor mei plămîni, prin forța glasului meu". Acest glas puternic, năprasnic, vijelios, l-am simțit și în *Baia*. Mi-am dat seama, deci, că „semitonul" e străin spiritului maiakovskian, chiar și în dramaturgie, și cunoscuta formulă „în gura mare" trebuie tradusă și în teatru. Acest fapt mi-a impus dimensionarea spectacolului și dinamica lui. Cît mai mult spațiu de joc, cît mai multă lume, cît mai multă mișcare. Un decor suplu, un decor aerian — e cam tot ce i-am putut spune lui Jules Perahim la prima noastră întîlnire. Știam ce ar trebui să fie decorul, dar nu-mi imaginam cum ar putea fi. Am fost tare fericit de ideea scenografului, ideea unei construcții unice, o schelă metalică. Prin ea se obținea : mult spațiu de joc, mobilitate prin fixarea decorului pe turnantă, suplețe prin subțirile bare metalice, alură aeriană prin etajare și scări. Primele schițe au fost, în principiu, și cele definitive. Fapt ce se întîlnește, de altfel, destul de rar în colaborarea dintre scenograf și regizor. Soluția o găseam atît de fericită, încît deocamdată nu ne mai preocupa rezolvarea fiecărui moment în parte. I-am cerut totuși două lucruri lui Perahim, pe care el le-a acceptat cu plăcere, și anume, introducerea turnului metalic, pe care-l simțeam imperios necesar în rezolvarea agitatorică și plastică a finalului, precum și pentru posibilitatea unei degajări a spațiului scenic de care e nevoie la ultima scenă a piesei. Îmbinarea convenționalului cu elementele reale de viață, pe care *Baia*, le conține, a fost urmărită și în formularea plastică a spectacolului. În decorul convențional se mișcă personaje îmbrăcate caracteristic profilului lor și specific anului și locului acțiunii. Și iarăși convențional rămîne faptul că personajele nu schimbă niciodată costumul, ceea ce cred că ar corespunde caracterului publicistic al piesei, deoarece, după cum spunea Maiakovski, *Baia* „nu are așa-ziși „oameni vii", ci tendințe personificate". Dar decorul lui Perahim nu are numai o valoare funcțională, ci și una simbolică, și anume fiind o schelă, el e un simbol al construcției socialiste.

Mașina timpului, spune Maiakovski, „este mașina ritmului construcției socialiste". În acest fel mi-am permis ca, în actul al șaselea, să înlătur orice accesoriu care să sugereze vreun mecanism — așa cum făceam, de altfel, în actul I, pentru a familiariza și orienta imaginația spectatorilor în sensul dorit — și să folosesc acum, în locul vreunei mașini, doar scheletul metalic. De pe acest eșafodaj al construcției socialiste sînt aruncați în gol Teribilov și suita lui de paraziți.

Cu aceasta, m-am apropiat de ideea politică a *Băii*, pe care Maiakovski o socotește drept „lupta împotriva a tot ceea ce este îngust, împotriva afacerismului, birocratismului, pentru eroism și perspectivele socialiste". Dar mașina lui Ciudakov poartă pe cei aleși la stația anului 2030, în secolul comunist. Deci, comunismul realizat este idealul lui Maiakovski și, în consecință, lupta pentru comunism e supratema *Băii*. Realizarea acestei sarcini prezintă două aspecte : pe de o parte, hiperbolica satirizare a birocraților (deoarece, conform esteticii maiakovskiene, teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește), ceea ce, după mine, e relativ ușor de realizat cu o mînă de actori înzestrați, iar pe de altă parte, hiperbolica „agitație pentru eroism, pentru orizonturi largi, pentru inițiativa inventivă".

Trebuie să recunoaștem că dacă Maiakovski ne-a dat niște tipuri minunate de paraziți și birocrați culminînd cu Teribilov, ale cărui dimensiuni, ca personaj, sînt de talia Primarului lui Gogol, nu a dat în același timp și tipuri pozitive de aceleași proporții, care să li se opună. De aceea, valorificarea temei comsomoliste și a personajelor pozitive în spectacol mi-am asumat-o ca fiind principala mea sarcină regizorală. Practic, am cerut actorilor ce interpretau aceste roluri, o maximă aderență la replică, o dăruire uneori pînă la epuizare în repetiții, o mișcare sigură, amplă și rapidă.

CTORDI
TORDIR
ORDIRE
ORDIRE

Jules Cazaban (Teribilov)

Nu am făcut tot și nu am obținut tot ce s-ar fi putut obține pe această cale. De vină nu sînt actorii, ci tot noi regizorii, care, după expresia lui Maiakovski, am uitat „că teatrul este în primul rînd o arenă și în al doilea rînd o întreprindere de spectaculozitate".

Nu o dată, în scopul realizării scenice a patosului nestăvilit maiakovskian, am simțit nevoia unei lansări în gol, sau a unui salt aproape acrobatic. Simțeam imperios nevoia, atît pentru stilul agitatoric al piesei, cît și pentru patetica ei, ca Femeia fosforescentă să avanseze mult în sală, pe o punte (un fel de trambulină), ancorată la un singur capăt pe planșeul înalt al schelei. Dar cui i-aș fi putut cere aceasta ? Am însoțit intrarea și ieșirea tinerilor entuziaști de o muzică luminoasă, optimistă — din păcate, și cu oarecare accente cazone — dar mobilizatoare și armonioasă. Toate celelalte intervenții muzicale sînt distonante sau parodistice.

La sfîrșitul actului I am simțit nevoia suprimării oricărei pauze, pentru a nu scădea cîtuși de puțin impetuozitatea asaltului, pe care comsomoliștii sînt hotărîți să-l dea pentru a obține aprobarea experienței lor. Din această cauză, turnanta e pusă în mișcare, ca să revină apoi cu șirul lung de petiționari, în timp ce un ochi mai atent poate observa, pe ici, pe colo, silueta vreunui mașinist aranjînd decorul pentru actul imediat următor. În acest fel, două acte au devenit de fapt un act cu două tablouri. Pentru unitate, am legat în continuare actele, două cîte două, formula schimbării la vedere impunîndu-se de la sine, cu atît mai mult cu cît nu numai Brecht, ci și Maiakovski, ca și Meyerhold erau pentru crearea unei stări de receptivitate maximă a spectatorului, menținîndu-i în același timp conștiința faptului că se află la teatru.

Revenind la valorificarea temei comsomoliste, am căutat să atribui, în măsura logică posibilă, spațiile de sus personajelor pozitive, obținînd prin aceasta și un ascendent fizic asupra birocraților.

Din pricina condițiilor tehnice de care dispuneam, apariția Femeii fosforescente nu a avut spectaculozitatea pe care am fi dorit-o. Ea ar fi permis realizarea unui eveniment solemn, demn de măreția unei asemenea clipe, ca aceea a întîlnirii prezentului cu viitorul. Din momentul pierderii „calității fosforescente", pînă la finalul piesei, un reflector discret o urmărește, inundînd-o cu un plus de lumină peste platoșa galbenă, culoare neatribuită în mod intenționat, nici unui alt costum din piesă.

Am ajuns aci la un punct, pe care mă și bucur că am ocazia să-l discut. Presa a subliniat, aproape în unanimitate, nereușita Margăi Anghelescu în acest rol. Întrucît e o actriță pe care o apreciez mult, am datoria să spun „pînă la urmă, cine e vinovat și cine nu" (Maiakovski). Cred că vina trebuie s-o împărțim în trei. Autorul e vinovat că i-a atribuit doar o funcție, să zicem, administrativ-organizatorică, neglijînd definirea personajului. Sub acest raport, personajul e atît de neglijat, încît nu i se justifică prin absolut nimic nici măcar sexul. De ce Femeia fosforescentă și nu Bărbatul fosforescent? Cînd în realitate, rolul acesta poate fi jucat și de un bărbat, fără a schimba măcar o replică. Sînt vinovat eu că nu am lucrat îndeajuns de mult și de bine cu interpreta, dar nu pentru că am distribuit-o, deoarece patosul revoluționar și cadența ritmică a prozei lui Maiakovski nu puteau fi valorificate mai bine, după părerea mea, de nici o altă actriță din colectivul nostru. Vinovată e și actrița, pentru că nu și-a însușit o mișcare mai degajată, mai sportivă, care ar fi integrat-o mai mult în plastica spectacolului. Și fiindcă am pornit pe panta aceasta, nu mă pot stăpîni să nu remarc un alt personaj, vitregit — oricînd și oricine l-ar juca — de posibilitatea unei valoroase realizări. E vorba de Polia, care rămîne o pasăre străină în stilul dramatic maiakovskian.

În actul V, și mai cu seamă în ultimul act, mi-am însușit caracterul activ al regiei meyerholdiene, pe care o aprecia Maiakovski. Potrivit cu aceasta, precum și din dorința ca „tendința să fie vie", am inversat cîteva replici și am adus comsomoliștii în iureș, fără să fie ceruți de autor, în finalul actului V. Actului VI, fără să-i fi adăugat sau să-i fi suprimat vreun cuvînt, i-am imprimat o cu totul altă ordine de desfășurare. Voiam

Scenă din actul I (Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești)

BIROUL DESCHIS

ca acest act să crească spre final şi am legat mari speranţe de acel marş al vremii, care concentrează întreaga idee politică a piesei. De aceea, l-am aşezat nu la începutul actului, ci în finalul său. Mă gîndeam că acest marş poate concentra şi întreaga idee teatrală a lui Maiakovski, „lupta pentru o agitaţie teatrală, pentru o propagandă teatrală... împotriva teatrului de cameră...". În consecinţă, speram să-l valorific sub această formă. Am renunţat la muzică, pentru că nu găseam nimic care să răspundă cadenţei şi măreţiei versului maiakovskian. El trebuia să vină tunător, de undeva de sus, iar refrenul „zboară ca fulgerul vreme, vreme ca fulgerul zboară" să fie reluat de cei de jos, amplificat, trecut în sală, apoi la balcoane şi iarăşi în sală şi iarăşi pe scenă. Între concepţia acestui final şi întruchiparea lui, există un decalaj pe care-l regret. În momentul în care, prin toate uşile, din sală năvălesc tinerii, ar fi trebuit ca întreaga lumină să se aprindă şi, pentru moment, sala să devină adevărata scenă. Dacă tinerii şi-ar fi înţeles importantul lor rol, mai cu seamă cei din ansamblul artistic al C.F.R.-ului (care execută şi pantomima din actul III), şi nu ar face doar o figuraţie de mîntuială, ci ar trece la o atitudine înaripată, aproape frenetică, în rostirea marşului vremii, cred că s-ar ajunge ca întreaga sală să fie contaminată de avîntul lor tineresc şi să scandeze în cor impetuosul îndemn de a păşi în viitor. Altfel, intenţia agitatorică rămîne doar o gratuită demonstraţie de a urca din sală pe scenă, sau de a coborî de la balcon pe scări, cînd tot aşa de bine s-ar fi putut umple scena, intrîndu-se din culise. În fine, o ultimă problemă de supratemă a *Băii* este revenirea marşului vremii peste replica desperată din final a lui Teribilov, menţinerea celorlalţi paraziţi în scenă pînă la acest moment, cînd, îngroziţi, ei îşi părăsesc avutul şi se pierd în întunericul scenei, în timp ce bravii comsomolişti prind viaţă în spatele chipului autorului şi în zorile roşii ale unei lumi lipsite de Teribilovi.

Vreau să mă refer acum la o seamă de probleme care mi-au dat mai mult de gîndit. O mare întrebare era : cum să încep ? Ştiu că este moda prologurilor (în treacăt fie spus, două spectacole de ale mele au beneficiat de această modă), prin care regizorul ne dovedeşte talentul său literar (şi asta e mai grav), sau ne dovedeşte calitatea de a ne introduce

Scenă din actul II (Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti)

în mod lapidar în atmosfera spectacolului, fie printr-o pantomimă inspirată, fie printr-o lumină căzută pe un colţ de decor şi însoţită de diferite efecte sonore, sau, pur şi simplu, printr-o a doua cortină. Aşa că orice ai face, cu toată dorinţa de a fi original, rişti tocmai contrariul. Pînă şi magnetofonul s-a răsuflat. Conştient de aceasta, nu puteam renunţa totuşi la ideea de a comunica cu spectatorul, în numele lui Maiakovski, şi de a-i da cîteva explicaţii absolut necesare. Destul de tîrziu, cînd am primit o ediţie în limba rusă a operelor lui Maiakovski, am aflat că el a compus lozinci pentru sală şi lozinci pentru scenă. Eram salvat. Deodată, am văzut toată scena, toată sala şi întreg holul împînzit de lozinci scrise în grabă şi aşezate la întîmplare, creîndu-se astfel aspectul agitatoric al unei întruniri revoluţionare. Dar decorul era făcut, şi linia sa geometrică impunea sobrietate. Aşa că, pe cortina frumos concepută de Perahim, am strecurat cîteva din preceptele poeticii teatrale a lui Maiakovski, cîteva lămuriri pentru înţelegerea piesei şi, în sfîrşit, de ce se intitulează Baia, *Baia*. Deci, în loc de prolog, un epigraf.

Nici rezolvarea actului III nu a fost uşoară. Actul III nu are o legătură directă cu acţiunea piesei, întrucît nu se pomeneşte nimic de maşina vremii, pe care toate celelalte acte o menţionează. De aceea el trebuie privit ca un „intermezzo", pe care Maiakovski îl socoteşte însă foarte important, „pentru a arăta că teatrul nu reflectă numai, dar şi că el pătrunde în viaţă". Aceste cuvinte ale lui, precum şi exemplul Teatrului de Satiră din Moscova — unde, sînt informat, acest act se desfăşoară în avanscenă, înaintea unei cortine ce reprezintă afişul general al teatrului din stagiunea respectivă —, mă îndemnau şi pe mine la o actualizare. La început aveam chiar această intenţie. Am renunţat însă la ea, deoarece, dacă satira lui Maiakovski e eficientă şi actuală pe parcursul a cinci acte, de ce nu ar fi şi pentru al şaselea (în speţă, cel de al treilea) şi în forma lui iniţială? Voiam apoi ca acest act să fie cu adevărat un „intermezzo" şi să înlăture pe cît posibil confuzia pe care spectatorul e înclinat s-o facă aci. E îndeajuns de greu pentru spectatorul neavizat, să înţeleagă că „Teribilov însuşi vine la teatru, se vede pe sine însuşi şi nu se recunoaşte". Pentru aceasta am început actul III, uzînd de scena întîi a actului IV, adică cu ieşirea lui Teribilov, urmărit de Polia, din apartamentul său. Pentru ca apoi, după o replică, să fie întrerupţi de regizor, iar publicul, nedumerit la căderea cortinei, să afle că spectacolul s-a întrerupt deoarece o personalitate se află încă la bufet. Îndată după aceea, prin uşa din fund a sălii apare Teribilov, înconjurat de paraziţii săi, care îşi ocupă locurile în sală. Acum, spectatorul are ideea clară că un al doilea Teribilov, o a doua Mezalianţova, un al doilea Ivan Ivanovici, Momentalnikov sau Pontkici asistă la spectacol şi nu se recunosc. În cele din urmă, aceştia părăsesc sala furioşi, dar piesa continuă. Cum? La fel cum a început actul III. Tot în acest act este şi pantomima pe care regizorul o improvizează pentru a satisface pretenţiile lui Teribilov. Ştiu că această pantomimă nu s-a făcut la Moscova şi eram cu atît mai speriat, cu cît nu puteam renunţa la ea, fără să fi diminuat considerabil însuşi rostul actului III. Pînă la urmă, cu puţin timp înainte de premieră, am pornit să facem şi aceasta. Cu ajutorul maestrului Bodeuţ, am căutat să realizăm această demonstraţie, aşa cum aş fi reuşit s-o fac eu, care nu mă prea pricep în ale coregrafiei, dacă aş fi fost imperios obligat s-o îndeplinesc. Mai degrabă lipsa de timp ne-a îndrumat spre această soluţie şi nu o concepţie preexistentă. Întruchipată astfel, demonstraţia „întregului personal încadrat în prezent în teatru" a avut parcă spontaneitatea şi naivitatea lucrului improvizat şi, prin urmare, umor.

Mă opresc aci cu împărtăşirea cîtorva gînduri din nenumăratele frămîntări ce le-am avut regizînd piesa *Baia*. Aş vrea însă să mărturisesc un gînd mai vechi, ce mi-a revenit de cîteva ori în perioada de pregătire a spectacolului. Minunîndu-mă de marile cuceriri ale ştiinţei, mă gîndeam cu oarecare amărăciune la arta noastră teatrală. Creaţia noastră aparţine prin excelenţă prezentului. În viitor, nu vor fi decît amintiri. Şi cît de departe sîntem noi ca formă de manifestare, de marile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii contemporane. S-au lansat două sputnikuri, şi noi jucăm teatru mai aproape de vremurile cînd cel mai rapid mijloc de locomoţie era poştalionul. Aş vrea un spectacol „sputnik", care nu ştiu cum va fi, dar care va trebui să se scrie şi să se joace. Dar oricîte sputnikuri s-ar lansa, devenind cel mai comod, sigur şi activ mod de transport, cît e lumea lume, trăsura îşi va avea locul ei binecuvîntat. Afară e iarnă, şi cea mai mare bucurie pe care mi-aş dori-o acum, ar fi să alunec undeva departe într-o sanie, pe sub copacii încărcaţi de chiciură, în lumina roşiatică a amurgului. Cîte visuri, cîte amintiri ! Dar ce emoţii, ce sentimente de măreţie, de mîndrie, ale speţei noastre omeneşti mi-ar da o călătorie — deocamdată — făcută doar cu un supersonic. Vreau să spun că, dorind un spectacol pe de-a întregul nou, care să răspundă măreţiei timpului în care trăim, nu dispreţuiesc cîtuşi de puţin valoarea filozofică, etică şi poetică a teatrului vechi sau contemporan. Mi-e drag Maiakovski şi-l preţuiesc, pentru că el, în ciuda tuturor greutăţilor, a încercat, la vremea lui, să scrie un teatru la nivelul celui mai rapid mijloc de locomoţie al anului 1930, şi cred că a reuşit.

Horea POPESCU

Pe firul ideilor fundamentale

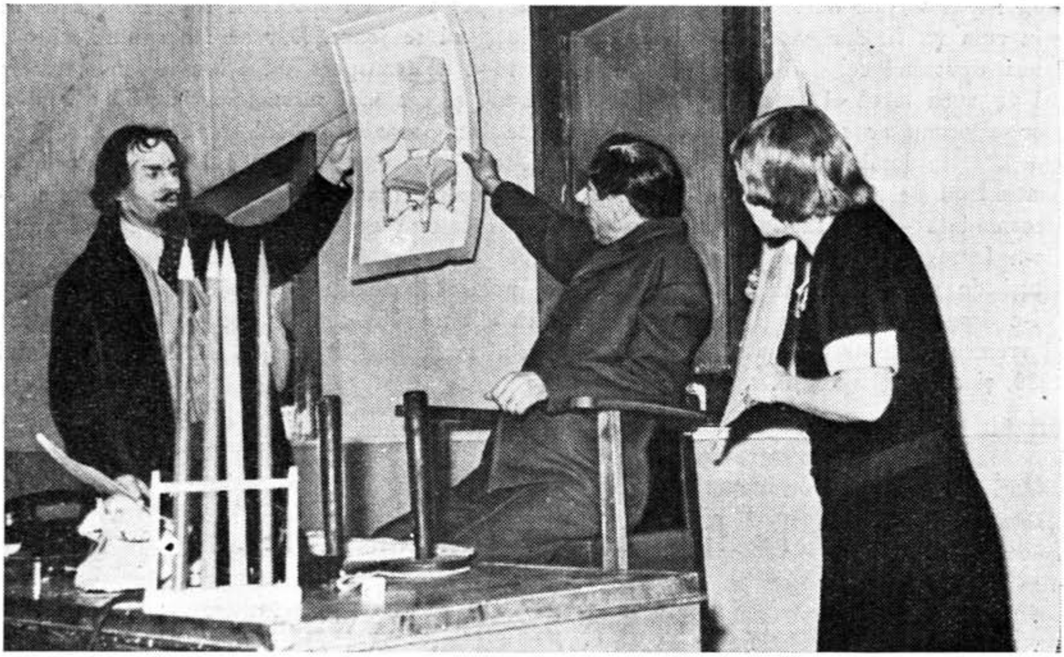
Lucrînd împreună cu colectivul de interpreţi de la Teatrul Naţional din Cluj la punerea în scenă a piesei *Baia*, am pornit de la premisa că lucrul care se cerea stabilit în primul rînd era stilul viitorului spectacol. Încercînd totuşi să includem în categoriile obişnuite această piesă, atît din conţinutul ei cît şi din mărturisirile autorului am ajuns la concluzia că *Baia* trebuie tratată ca o comedie satirică majoră, care reclamă mijloace de expresie deosebite.

Noutatea şi specificul satirei sociale maiakovskiene rezidă însă în faptul că ea nu vizează înseşi bazele orînduirii sociale (ca la Gogol, Caragiale, Saltîkov-Şcedrin ş. a.). Nu preconizează, în concluzie, condamnarea întregului regim, pieirea inevitabilă a sistemului. Scopul final al satirei lui este acela de a consolida. Satira lui biciuieşte, pentru ca să întărească şi dărîmă pentru a construi. La Maiakovski, chiar elementul fantastic, departe de a fi o fugă de realitate, e o incursiune în viitor, un impuls dat prezentului de la înălţimea marilor perspective ale viitorului.

Şi dacă ţelul final al unei interpretări regizorale este acela de a găsi armonia şi corespondentul între formă şi conţinut, am considerat că trebuie să începem în mod firesc cu conţinutul, evitînd folosirea mecanică a unor procedee de formă cunoscute din cele citite despre montările anterioare. Spre aceasta ne-a călăuzit şi o afirmaţie succintă a autorului despre *Baia*, în care stabileşte două idei principale ale piesei : „Ideea teatrală — lupta pentru agitaţia teatrală, pentru propaganda teatrală, pentru masele teatrale, împotriva teatrului de cameră şi a pseudopsihologismului" şi „ideea politică — lupta împotriva îngustimii, a afacerismului şi a birocratismului, pentru eroism, pentru timp şi pentru perspectivele socialiste". La această primă idee am adăugat o altă expresie a lui Maiakovski, şi anume aceea că „...teatrul nu e o oglindă care reflectă, ci o lupă care măreşte", şi am reţinut-o pentru *forma* spectacolului.

Cea de a doua idee privind *conţinutul* s-a referit la „lupta pentru agitaţia teatrală, pentru propaganda teatrală, pentru masele teatrale, împotriva teatrului de cameră şi a pseudopsihologismului". Maiakovski a adăugat, cu altă ocazie, că prin *Baia* ţinteşte să apere „orizonturile, invenţiile şi entuziasmul" şi să dea „o lovitură masivă figurii generale a birocratului".

Vreau să relev că în ceea ce priveşte valorificarea conţinutului piesei, am ţinut să arătăm în spectacol că racilele biciuite de Maiakovski în societatea sovietică de la începutul anilor '30 nu ţin numai de o frescă istorică de un tipic local, că satira lui mai



Scenă din actul III (Teatrul Național-Cluj)

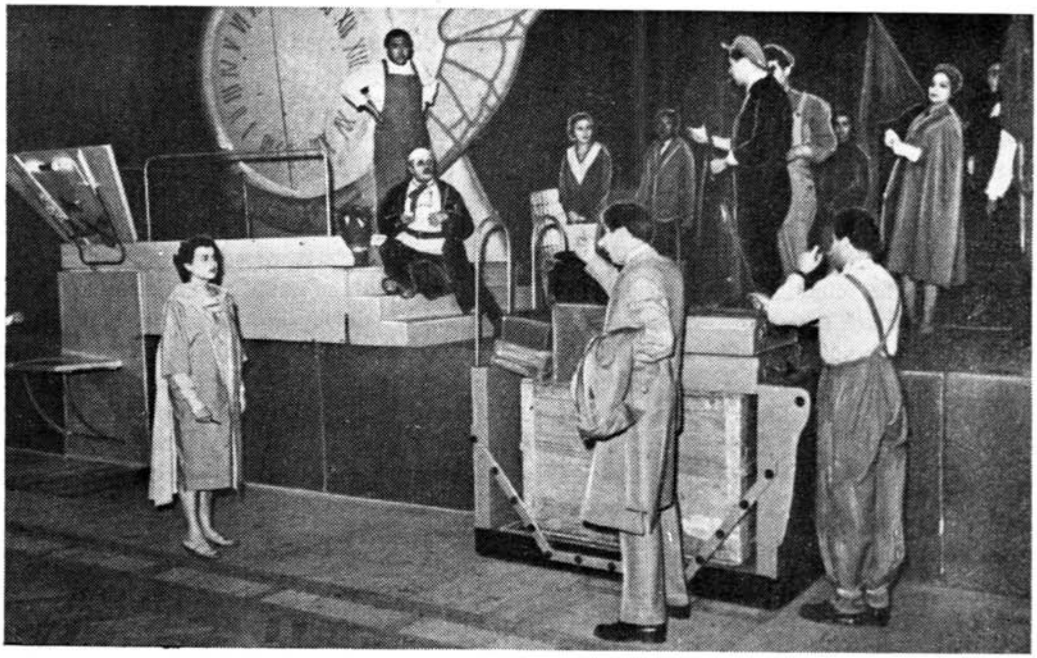
găsește — din păcate — unele obiective destul de palpabile în lumea hîrțoagelor și astăzi, la noi, și chiar la Cluj. Nu ni s-au cerut eforturi deosebite pentru a găsi aceste obiective. Prezența lor este simțită și a fost recunoscută ușor de spectatori. Și de aceea am căutat de la început anumite detalii de formă, care să sublinieze acest fapt.

Pentru că mi se pare nespus de greu ca, într-un spațiu atît de restrîns, să expun toate etapele muncii la spectacol și să enumăr momentele principale și felul cum le-am rezolvat, mă voi opri la cîteva probleme esențiale, de fond.

Acțiunea piesei *Baia* se desfășoară în linii mari pe tema *timpului*, mai precis a „mașinii timpului". Dar dincolo de acest simbol poetic, despre care am vorbit mai sus, am găsit semnificații mult mai bogate. Ar fi simplist să spunem numai că în piesă sînt de fapt două mașini : a timpului, pe care entuziaștii îl secondează cu invențiile lor, și a birocratismului, a stagnării, rutinei și repausului, care se opune primei mașini.

Vreau să spun că nu e suficient să demonstrăm că „timpul în zbor va mătura vechiturile". Oamenii care au reușit să supună timpul i-o pot lua înainte și în alte privințe. Și chiar dacă pe mașina care pornește în viitor se urcă și corifeii retrograzi ai birocratismului, pentru a fi zvîrliți apoi simbolic de „drăceasca roată a timpului", de aici nu rezultă că trebuie să așteptăm o asemenea roată miraculoasă, care să-i mături la timpul lor. Nu ! Ei pot fi înlăturați și fără mașini fantastice, iar Maiakovski ne arată că eroii satirei sale presimt instinctiv șubrezenia fotoliilor de răspundere pe care s-au strecurat. Nu întîmplător în piesă, mai ales în actul al doilea, cu toată liniștea aparentă a lui Victorionăsukov și Optimistenko, cu toată satisfacția aparentă față de funcționarea ireproșabilă a mașinii lor birocratice, ei simt că asupra lor plutește ca o implacabilă sabie a lui Damocles pericolul iminent al măturării lor. Și chiar vorbesc despre asta.

Astfel, Optimistenko în actul II, la replica lui Velosipedkin : „...Vasăzică, ați lichidat cu birocrații ?...", riposteaza nu fără a tresări și a se îmblînzi : „Ce spui, tovarășe !" Și continuă, ca și cînd ar fi fost jignit pe nedrept : „Da' despre ce birocratism mai poate fi vorba ? Nici nu se pune problema, tovarăși. Birocratism acuma... după atîtea verificări..."



Scenă din actul VI (Teatrul Național-Cluj)

Aceeași replică i-o dă și proaspătului său fost șef în actul V.

Tot în actul II, Victorionăsukov, vorbind la telefon cu un coleg „șef" ca și el, cu Ivan Nikanorîci, căruia îi cere „două bilete cu Internaționalul", rămîne perplex cu receptorul în mînă, îngăimînd : „...Cum ? ! Ce ? ! Nu mai ești... șef ? !" și nu-și poate reține un gest cu mîna, care înseamnă „te-au măturat", după care simțindu-se încă în fotoliul său, alungă presimțirea neagră că și pe el l-ar putea paște această nenorocire. Și dictînd mai departe stupidul său discurs, nu îndrăznește nici un moment să se desprindă de biroul la care tronează. Iar cînd se încumetă să treacă în fața biroului, dictînd cu ardoare, e întrerupt de o bătaie în ușă. Ce poate fi ? Nu cumva... verificarea ? Și Victorionăsukov, după ce aruncă o privire de fiară încolțită spre ușă, pornește să se așeze în fotoliu, ținîndu-se strîns cu ghiarele, ca o lamentabilă caricatură a lui Anteu, de biroul lui „responsabil", pînă ce se așază în fotoliul său. Acolo, deși tremură vizibil, se simte mai sigur. Din vîrful Olimpului său parodistic îi e mai ușor să primească pe cel care vine, pentru că astfel va putea să-l privească de sus, fie și la propriu. Apoi, întinzîndu-și gîtul în cadrul spătarului ce sugerează o ramă de tablou, exclamă gutural : „Intră", așteptînd cu pumnii încleștați să-și apere locul la „cîrma puterii". Pe ușă intră însă nu verificarea, ci posteritatea, sub înfățișarea pictorului Belvederonski care a venit să-l imortalizeze. Coșmarul a trecut ! Dar teama persistă pînă în ultimul act cînd, deși asigurat că va pleca spre viitor, îi mai scapă cîte o frază ca : „aceștia sînt oamenii mei, și atîta timp cît nu sînt încă *înlocuit,* eu dau dispoziții".

Dacă am pus accentul în spectacol pe lîngă alte trăsături ale birocratului-șef și pe teama lui organică față de eventualitatea „detronării" din postul de șef al „corăbiei de stat", am făcut-o considerînd că Maiakovski ne cere imperios acest lucru. Am ținut să subliniem că asemenea funcționari conformiști și incompetenți, strecurați în anumite funcții din aparatul de stat, nu pot să nu presimtă că vor fi luați de guler de către aceia care muncesc într-adevăr pentru învingerea timpului, pentru construcția socialistă, de entuziaștii și inventatorii cărora încearcă să le stea în cale.

Pentru a crea un contrast cît mai puternic între cele două grupuri de personaje, care vin în conflict — adică între grupul de entuziaști comsomoliști, în frunte cu Minunov, și cel din suita lui Victorionăsukov, birocrați, conformiști, servili, lingușitori, rapaci —, actul I am încercat să-l construim în așa fel, încît tăria convingerilor acestor tineri bravi, entuziasmul lor, uneori zvăpăiat, desfășurat în nota de fantastic a prezenței unei mașini miraculoase, să captiveze pe spectator și să-l facă părtaș la dorința lor de a izbîndi. Și astfel, nota patetică, înălțătoare și ritmul trepidant al actului prim ne fac să nu bănuim apropierea acelei bariere stupide de hîrțoage și fraze demagogice, de care se izbește entuziasmul comsomoliștilor în anticamera „direcției generale a coordonării".

Iar atunci cînd această barieră se ivește în spectacol, mînuită cu abilitate și zel de cerberul de pază al „dirdirgenco"-ului Victorionăsukov, de Optimistenko, în toată nuditatea ei retrogradă, ne dăm seama că ea este pe cît de ridicolă, pe atît de periculoasă și de condamnabilă. Și dacă după ciocnirea directă dintre tabere, cînd Velosipedkin zgîlțîie literalmente „personalitatea care nu mai joacă un rol deosebit în istorie" a rotofeiului imbecil Optimistenko, săpunirea și măturarea vechiturilor sînt lăsate de autor pe seama acțiunii simbolice a mașinii timpului eliberat, această mașină fantastică continuă totuși să apară ca o creație a tinerilor entuziaști. Ei o stăpînesc și o dirijează cu ajutorul mesagerului viitorului, Femeia fosforescentă, adusă tot prin forța mașinii lor, din îndepărtatul — și nu prea — an 2030...

Nu mi-am propus să mă opresc amănunțit la personaje. Țin numai să subliniez că, în spectacol, am căutat să arătăm cum cei din grupa de mijloc, formată din contabilul Nocikin, Polia și dactilografa Woonderton, timorați în relațiile lor cu Victorionăsukov, dîndu-și fiecare seamă de drama lui personală, evoluează treptat, alăturîndu-se comsomoliștilor și ieșind de sub influența nefastă a teribilului Victorionăsukov.

În legătură cu cea de a doua idee a autorului, țin să mă opresc la actul III din piesă, care servește cel mai bine această idee.

Răfuiala lui Victorionăsukov-spectatorul cu creatorul spectacolului, în care birocratul-șef văzîndu-se pe sine afirmă că „nu-i ca în viață, nu seamănă cu nimeni", are loc în fața cortinei și pe fondul decorului actului următor.

Concepînd acest tablou ca pe un intermezzo polemic, pe tema artei conformiste, și bazîndu-ne pe linia generală de actualizare a spectacolului, rolul regizorului a revenit în spectacolul nostru adevăratului regizor al piesei. În felul acesta, interesul publicului a devenit mult mai mare, iar surpriza întreruperii spectacolului mai veridică.

Există în rolul regizorului o frază care ne-a indrituit să credem că Maiakovski nu ține neapărat să arate că există și regizori conformiști. Ar fi fost o intenție minoră, care ar fi minimalizat și efectul polemicii. Regizorul spune la un moment dat : „Tovarăși, poate că ne înșelăm, dar noi am vrut să punem teatrul nostru în slujba luptei și a construcției. Ne-am gîndit că oamenii, văzînd acest spectacol, vor avea de cîștigat ; că privind se vor scutura, se vor trezi din amorțeală ; că urmărindu-l vor învăța să demaște".

Această frază se identifică atît de mult cu intenția reală a oricărui regizor care ar pune în scenă *Baia*, precum și cu mesajul propriu-zis al piesei, încît e firesc ca ea să scoată din sărite personajul principal al piesei, chiar dacă el nu vine de pe scenă și apare din fotoliul sălii de spectacol, ca un alter-ego al celui satirizat.

Și acest alter-ego al marelui birocrat, luat prin surprindere de regizorul care i se adresează brusc cu „tovarășe Victorionăsescu", se supune docil unui exercițiu de jonglerie cu cîteva obiecte imaginare (toc, hîrtie, ștampilă), pe care mînuindu-le cu abilitate tîmpă, face ca după fiecare a treia mișcare să-și îndese în buzunare imaginare pachete de bani ce simbolizează salariul maxim.

La această satisfacție a lui se mai adaugă aceea a vizionării unei scene de pantomimă, improvizată ad-hoc, și tocmai cînd mulțumirea îi e deplină, apariția din sală a lui Velosipedkin, care-l „confundă" din nou cu personajul de pe scenă, îl irită definitiv, făcîndu-l să părăsească indignat teatrul, nu fără a-l pune însă la punct pe intrusul care nu știe să se poarte cu „o persoană sus-pusă și responsabilă“...

Prezența pe scenă a adevăratului regizor al spectacolului ne-a mai fost dictată și de o remarcă a autorului, care ne-a dat la început mult de gîndit. E vorba de indicația de la începutul actului III: „...Publicul înarmat cu binocluri se uită la scenă; scena se uită cu binoclul la public...“

Am înțeles că acesta nu poate fi un simplu calambur al lui Maiakovski, care avea într-adevăr mare predilecție pentru calambururi.

„Binoclul“ ne-a sugerat ideea de cercetare directă, de scrutare, de apropiere a obiectivului cercetat. Pentru public, am înțeles că aceasta înseamnă a-i da posibilitatea să-și arunce o privire directă în „bucătăria“ teatrului, de a vedea ce se cere uneori, de către unii oameni, de la artă și de la slujitorii ei. Pentru scenă, binoclul înseamnă posibilitatea de a vedea uneori în sală pe cei care s-ar putea urca eventual și singuri pe podium, așa cum o și face spectatorul Victorionăsescu.

Și pentru public și pentru scenă, imaginea binoclului am înțeles-o ca o ilustrare a intenției autorului de a face din teatru „nu o oglindă care reflectă, ci o lentilă care amplifică“.

Nu știu în ce măsură am reușit, dar această imagine am căutat s-o dezvoltăm în întregul spectacol. De aceea, cadrul plastic al acțiunii, decorul și costumele, l-am conceput ținînd seamă de exigențele teatrului maiakovskian, care reclamă satiră tendențioasă, laconism și elemente fantastice, pe care reunindu-le proporțional și — într-un fel — armonios, scontam să obținem spectaculosul. În orice caz, dintre toate aceste elemente am considerat că laconismul nu e cel mai puțin important. Am căutat ca actorii să beneficieze de o mișcare liberă în prim-plan, iar elementele fantastice legate de funcționarea mașinii timpului să stimuleze fantezia spectatorului, fără a o violenta. Pe acest fond, actorii au trebuit să găsească pentru fiecare rol formele cele mai adecvate de îmbinare a satirei cu drama, a umorului cu lirismul, a bufonadei cu pamfletul.

E de la sine înțeles că întîlnirea cu teatrul lui Maiakovski a fost pentru noi un prilej fericit de a încerca un stil de spectacol nou și deosebit de celelalte. Printre greutățile mai importante, pe care sperăm că le-am învins, a fost și aceea a adaptării mijloacelor regizorale și mai ales actoricești la un stil de joc pe care — oricît am ocoli cuvîntul — trebuie să-l numim convenție, cel puțin spre a da satisfacție aversiunii lui Maiakovski față de „obiceiul oamenilor de teatru de a juca în *emploi*... de a juca *tipi* pe un tonișor de conversație *ca în viață*“, obicei despre care autorul nostru spunea că „constituie oribilitatea arhaică a teatrului de azi“.

„Teatrul a uitat că e reprezentație“, adăuga el, propunîndu-și să redea teatrului *spectaculosul* și să facă din scenă o tribună.

Am avut intenția să ne ridicăm la înălțimea acestor cerințe. Am riscat. Dacă îndrăzneala noastră în creație nu ne-a trădat, sperăm că am reușit. Spectatorii ne-au confirmat aceasta prin aplauze. Prin ce ne-o vor confirma cronicarii ?

Călin P. FLORIAN

DISCUȚII

Este teatrul undelor un gen sau un mijloc?

Cînd crainicul anunță „Teatru la microfon" și urmează semnalul acestei emisiuni, emoția auditorului se suprapune unui efort de desprindere din atmosfera de pînă atunci. Aceasta se traduce în fapt printr-o încercare a lui de a-și asigura condiția cea mai bună de audiție și de a-și crea o stare de espectativă înfrigurată, pe care citirea formală a distribuției, regiei și celorlalți factori, care contribuie la realizarea spectacolului, nu face decît s-o sporească. Un alt crainic citește apoi, de obicei, un text care încearcă să conțină o prezentare cît mai succintă a datelor piesei și, cu sau fără intermezzo muzical, se intră în replică. Pe parcurs, același crainic își aduce, la cîte o răscruce a acțiunii, contribuția lămuritoare, izvorîtă din nevoia de a reda mai pe scurt ceea ce autorul a extins pe un anumit timp și pe un număr de personaje. Și toate acestea pentru a scurta durata piesei, pentru a comasa o acțiune în cadrul unui timp socotit drept maximum ce se poate solicita auditorului, spre a nu-l obosi și a nu-l face să-și piardă receptivitatea.

Teatrul undelor, una din cuceririle veacului nostru, a pornit cu handicapul unei singure dimensiuni, cea auditivă, și cu avantajul unor vaste posibilități, oferite de tehnica acestei minunate scorniri a creierului omenesc.

Problema condiției teatrului la microfon ne ademenea de aceea de multă vreme. O discuție la masa rotundă ni se părea deci promițătoare atît pentru redacția noastră cît și pentru cea a teatrului la microfon.

Porneam cu credința că știm și abordăm toate aspectele problemei (cînd ne-am despărțit, am înțeles că aceasta era doar o candidă pretenție, căci ceea ce socoteam a fi toate aspectele, nu era decît o mică parte, dintr-o parte mai mare, care nici ea nu este totul). Eram doritori însă să cerem lămuriri și să fim lămuriți, crezînd în sinea noastră că teatrul la microfon trebuie să fie mai mult decît un mijloc de a populariza literatura dramatică scrisă pentru scenă. Redacția teatrului la microfon a combătut o asemenea „extravaganță", cu pondere dar și cu dîrzenie, izvorîte din convingerea unei cunoașteri adînci a problemelor, dintr-o experiență bogată și din certitudinea direcției sigure pe care merge. Faptul însă de a nu fi fost de acord în privința unor probleme a dat discuției o deosebită amploare, a iscat pasiune în argumentare și atît noi cît și redacția radioului ne-am întregit, nădăjduim, cel puțin sfera problematicii legate de acest teatru (ca să nu spunem gen).

Am plecat de la problema textului, deci a repertoriului ce stă la baza acestei emisiuni a radioului și întrebarea noastră: care sînt criteriile de alcătuire a repertoriului, a primit un răspuns prompt și de principiu din partea unuia dintre conducătorii teatrului la microfon, tovarășul N. David:

— Cred că mijlocul oferit de tehnica radiofonică, precum şi capacitatea de a cuprinde mase foarte largi de pe întregul cuprins al ţării, statorniceşte teatrului la microfon menirea cu totul specială de element de propagare şi popularizare a valorilor dramaturgiei, cuprinzînd în aceasta toate genurile din istoria şi geografia teatrului.

— Nu credeţi — l-am întrebat, cu speranţa că urmează o completare a acestei definiţii, de altfel clară — că teatrul la microfon ar putea să aibă şi o altă menire decît aceea de a populariza, prin mijloacele tehnicii sale, opere dramatice scrise pentru scenă? Înţelegem prin aceasta că aşa cum se întîmplă în multe ţări din lume, microfonul îşi are anume legi, care au dus la crearea unui scenariu tipic spaţiului şi timpului impuse de genul teatrului radiofonic. Oare filmul nu a dus şi el mai departe literatura dramatică, creîndu-şi una proprie? Credem că şi radioul ar trebui să-şi găsească limitele şi caracterul specific literaturii sale dramatice.

Am venit cu argumentul că opera dramatică, aşa cum a fost ea scrisă pentru scenă, este adesea trădată la microfon atît în esenţa ei cît şi în valorile pe care autorul a ţinut să le sublinieze. Şi aceasta — am precizat — prin simplul fapt al comasării elementului dramatic în limitele cu mult mai restrînse decît cele pe care autorul le-a găsit necesare pentru a-şi dezvolta tema şi observaţiile. De aceea, credem că o literatură care să ţină seama de condiţiile impuse de microfon s-ar putea naşte numai în colaborare directă cu factorii creatori de spectacole şi în funcţie de respectarea strictă a condiţiilor de studio.

Am întrebat dacă nu cumva teatrul la microfon — aşa cum se întîmplă în alte ţări — ar putea să încerce extinderea scenariilor specifice şi eventual să creeze astfel prin cicluri de piese, eroi reprezentativi ai zilelor noastre, contribuindu-se în felul acesta la sondarea vieţii cotidiene.

Răspunsul dat de către tovarăşul David a apărat principiul adaptării oricărei opere la cerinţele teatrului radiofonic, relevînd scăderi numai în ce priveşte modul cum este făcută uneori această adaptare:

— Conducerea teatrului la microfon şi-a dat seama de multă vreme de deficienţele adaptărilor. Ea a încercat pînă acum o seamă de soluţii pentru a le remedia. Scăderile provin cel mai adesea, din nevoia unui spaţiu mai restrîns pentru acţiunea unei opere, oricare ar fi ea, clasică ori modernă. Dar o literatură pentru microfon, acele scenarii radiofonice care sînt scrise anume pentru teatrul la radio, au fost şi sînt de o calitate cu totul inferioară şi rămîn inapte pentru a trece dincolo de sertarele redacţiei. Din sumedenia de scenarii care ne-au fost prezentate pînă acum, doar două, în decurs de mai mulţi ani, au putut ajunge la microfon: este vorba de *Eminescu* al lui Mircea Ştefănescu şi de *Tudor din Vladimiri* al lui Mihnea Gheorghiu.

— S-a dus o muncă susţinută cu scriitorii de scenarii pentru radio — *spune tov. D. Săraru, din redacţia teatrului la microfon* —, dar nu s-a putut ajunge la nici un rezultat pozitiv, întrucît din colecţia de manuscrise, depuse şi cercetate în redacţie, nici unul nu a putut fi promovat. Mai mult, chiar scenarii scrise de autori după propriile lor opere, cum este cazul lui Petru Dumitriu, s-au dovedit slabe: *Salata* de pildă. Specificitatea este, aşadar, o prejudecată şi nicidecum o problemă a teatrului la microfon, întrucît rolul ce-i revine acestui teatru este de a populariza literatura dramatică de la noi şi de pretutindeni.

— De ce oare redacţia teatrului la microfon nu porneşte la o muncă de sprijin, în acest sens, cu scriitorii? am întrebat noi. De pildă, iniţiind concursuri, stabilind premii şi folosind toate mijloacele de natură să ducă la depăşirea punctului mort ce se semnalează astăzi în materie de scenariu radiofonic?

— Asemenea preocupări le poate avea cinematografia. Dar asemuirea radioului cu cinematograful, care şi-a creat un scenariu al său — *spune regizorul de sunet Gh. Buican* — cred că nu e potrivită. Pentru radio nu este nevoie de un scenariu anume, întrucît problemele care au determinat crearea unui scenariu cinematografic nu sînt aceleaşi pentru radiofonie. La noi, totul se axează pe auz, totul este cuvîntul.

— Între radio și teatru — *spune regizorul Mihail Zirra* — este în fond aceeași distanță ca între radio și film. La ora actuală, după părerea mea, radioul are ca problemă principală asigurarea bunei adaptări a operei scrise pentru scenă, la condițiile microfonice.

Am simțit aci nevoia ca în afara discuției în privința scenariului la microfon, purtată între cele două redacții, să cercetăm și părerile unor „veterani“ ai teatrului la microfon, și ne-am adresat în acest sens lui Radu Beligan și scriitorului Mihnea Gheorghiu.

Mihail Zirra, văzut de Drag

— Cred că scenariul pentru microfon — *este de părere Radu Beligan* — trebuie să fie anume scris și cred că se poate crea ceva specific. Este însă nevoie să se depună stăruință în acest scop, ținîndu-se seama atît de timpul mai scurt în care trebuie să se petreacă acțiunea, cît și de mijloacele tehnice care oferă aci alte posibilități. Îmi aduc aminte că Victor Ion Popa, care după părerea mea este întemeietorul scenariului radiofonic la noi, a scris excelente asemenea lucrări, într-o vreme cînd radioul nu era atît de perfecționat ca azi. În străinătate, pe unde am fost, am întîlnit și cunoscut pretutindeni excelenți scenariști de radio care s-au format la școala microfonului și apoi au scris minunat pentru teatru. Dar disciplina dobîndită la microfon le-a ajutat să-și poată concentra eforturile creatoare, în funcție de riguroasele exigențe ale studioului, căpătînd, în același timp, alte orizonturi și desprinzîndu-se de legile fixe ale scenei. Cred că la ora actuală, emisiunile de teatru clasic sînt binevenite dar că, în ce privește teatrul modern, microfonul trebuie să-și stimuleze propria lui literatură dramatică, conformă posibilităților și genului său.

Scriitorul Mihnea Gheorghiu este de părere că:

— Teatrul la microfon trebuie să-și împartă activitatea între dramaturgia scrisă pentru scenă și cea scrisă pentru microfon. Ca mijloc de propagandă — *spune el* — teatrul la microfon nu trebuie să se mulțumească să transmită doar adaptări după piesele de teatru, ceea ce îl situează pe o poziție de anexă a scenei, în timp ce el, ca mijloc tehnic, reprezintă o adevărată avangardă. Personal, colaborez de 13 ani la radio și am scris pînă acum 11 scenarii, din care voi aminti totuși două: *Tudor din Vladimiri* și *Anton Pann*. Cred că dacă redacția teatrului la microfon ar ajuta și ar stimula mai eficient pe scriitori și dacă ar fi preocupată de ideea de a-și crește proprii ei scenariști, pe care să-i familiarizeze, în primul rînd, cu condițiile de lucru din studio, pentru ca aceștia să-și dea seama ce anume mijloace pot fi folosite, s-ar putea obține rezultate mult mai bune. Și mai cred că pe acest tărîm trebuie să se facă mai mult decît s-a făcut pînă acum. Scriitorul, invitat să cunoască condițiile tehnice și de lucru din studio, ar înțelege mai bine și ar găsi modalitatea de a transmite ideea sa literară pe coordonatele acestui gen de teatru.

Am ajuns deci la un punct în care reținem în ultimă instanță explicația dată de redacția teatrului la microfon: se menține ideea unor scenarii anume scrise pentru microfon în planul preocupărilor permanente, dar, din păcate, mai mult ca un deziderat de ordinul perspectivelor ideale. În ciuda aprehensiunilor, redacția radioului ne-a asigurat totuși de toată bunăvoința ei de a-i da curs în ipoteza că vreo operă s-ar prezenta într-o bună zi scrisă la un nivel, care să constituie un exemplu al genului.

Și cu aceasta trecem să abordăm problemele privind adaptarea și regia, strîns legate de altfel una de cealaltă, și care reprezintă efortul principal în crearea unui spectacol la microfon.

— Regizorul — *ne spune în această privință tov. N. David,* — este factorul responsabil al unei imprimări de teatru la microfon. El răspunde de absolut toate stadiile şi de toate elementele care conlucrează la realizarea unui astfel de spectacol. De aceea, şi problema adaptării este, în primul rînd, legată de regizor, îi creează acestuia o responsabilitate specială. Aşadar, el trebuie să ia contact cu adaptatorul, să dezbată problema adaptării, să-şi caute adaptatorul cel mai potrivit piesei pe care o va transpune. Un principiu care călăuzeşte această muncă este acela ca dintr-o operă literară să se transpună în limbaj radiofonic tot ceea ce se pretează a fi transpus.

N. Al. Toscani, văzut de Drag

— *Nu credeți — l-am întrerupt noi — că ar fi preferabil ca, în ceea ce priveşte operele clasicilor, teatrul la microfon să adopte formula transmiterii integrale eventual cu pauzele indicate în text? Şi aceasta pentru că adaptările, după cum s-a observat, impietează asupra textului, unității şi armoniei expunerii originale. În unele țări, radiodifuziunea a optat pentru această formulă.*

— Nu sînt convins de aceasta — *răspunde tov. David* — pentru că în orice operă dramatică sînt părți care „nu intră în microfon" şi a le da ca atare, înseamnă a le trăda. Ascultătorul nu are pur şi simplu putința să înțeleagă unele pasaje care, lipsite de cadru, de gest şi de mişcare, fac ca replica să nu fie explicită. Se simte deci nevoia unui crainic care să expliciteze momentul acțiunii. S-a încercat, uneori, ca în timpul transmisiei vocea crainicului să se suprapună şi să explice ceea ce trebuie să se întîmple în piesă. Această intervenție prezenta neajunsul unui amestec jenant, care dăuna atmosferei creată de interpreți. În genere, revenind la problema adaptărilor, noi căutăm şi facem tot posibilul să ajungem la eliminarea crainicului sau la atingerea unei formule prin care acesta să fie integrat în opera respectivă.

— *La drept vorbind — s-a replicat — deseori piesele nu sînt adaptate, nu sînt modificate pentru microfon, ci pur şi simplu amputate. Şi lucrul acesta duce la denaturări pentru că, de foarte multe ori, ideea originală nu este exprimată în toată amploarea ei.*

— La ora actuală — *este de părere regizorul Mihail Zirra* — adaptarea e, într-adevăr, o problemă asupra căreia teatrul la microfon trebuie să gîndească foarte mult, încercînd remedierea acelor lipsuri care, de bună seamă, sînt flagrante. În această privință aş da ca exemplu montarea piesei *Aşa s-a călit oțelul,* a cărei adaptare am considerat-o cu totul necorespunzătoare concepției mele. Ce-mi rămînea atunci de făcut? M-am dus la roman. Dincolo de adaptarea scrisă pentru scenă, am recurs chiar la textul romanului, pentru a găsi în el elemente importante şi necesare ideii ce stă la baza lui. La fel am procedat şi cu *Învierea* de Tolstoi.

După părerea mea, adaptarea este nevoie să fie făcută chiar de regizor. Sînt autori în ale căror texte cred că putem interveni fără rezervă, în scopul obținerii unei clarificări auditive, ba chiar se pot adăuga cîteva replici ca să se ajungă la acest rezultat. De asemenea, sînt de părere ca atunci cînd este nevoie de crainic, el trebuie să capete un rol în piesă.

Un alt regizor al teatrului la microfon, N. Al. Toscani, este invitat să-şi spună părerea în ce priveşte transpunerea la microfon a unei opere dramatice.

— Este nevoie — *spune el* — să se găsească o modalitate pentru ca intervențiile necesitate de explicitarea unor momente din piesă, să fie date chiar prin replici. Problema adaptării am început de fapt să ne-o punem în mod serios din acest an. Noi, regizorii, am preluat această problemă şi vrem să ajungem la o rezolvare. Eu, personal, aştept foarte mult de la colaborarea dintre adaptator şi regizor, precum şi de la interesarea unor dramaturgi în vederea alcătuirii unui corp de adaptatori permanent pentru radio. De asemenea, cred că problema adaptării trebuie dezbătută cu întregul colectiv artistic, după fiecare imprimare, pentru a se trage şi concluzii de ordin teoretic.

— Un exemplu în acest sens — *intervine tov. Săraru, spre a suplini modestia regizorului Toscani* — îl constituie imprimarea piesei *Filumena Marturano*, în care regizorul Toscani a realizat un mod nou de regie, începînd cu crearea unui panormic care să dezvăluie cadrul şi, pe cît posibil, să redea atmosfera în care urmează să se desfăşoare acţiunea piesei lui De Filippo.

— Cred — *spune în continuarea expunerii sale N. Al. Toscani* — că este nevoie să se urmărească, în imprimarea unei piese pe bandă, crearea „fizionomiei sonore", cum o numesc francezii. De aceea, am căutat şi caut în genere să nu rămîn la ceea ce îmi impune textul dramatic, ci să mut acţiunea într-o altă atmosferă, sonoră, pentru a realiza o diferenţiere spaţială. Auditorul de radio nu poate rezista la o emisie prea lungă. De aceea, se impune cu necesitate problema realizării unei asemenea adaptări care să reţină esenţa tematică şi artistică a piesei şi care s-o traducă în limbaj sonor. Din această cauză cred că pe lîngă adaptarea radiofonică se cere, de fapt, un fel de scenariu regizoral.

Radu Beligan, văzut de Drag

Realizarea unei piese la microfon pune o seamă de probleme importante şi în primul rînd aceea a mişcării. Există şi la radio posibilitatea planurilor auditive, care să dea volum mişcării, ca în spectacolul de pe scenă. De aceea, cred că este nevoie ca atunci cînd se trece la punerea în undă a unei piese, să se facă repetiţie cu mişcare aproape scenică. O altă problemă este aceea a vocilor. Distribuirea actorilor trebuie făcută pe voci, printr-un fel de grupare ca cea de la operă.

În ce priveşte stilul emisiunilor, caut, ca şi colegii mei, modalităţi în funcţie de autor. Aceasta este o sarcină ce revine, în primul rînd, regizorului şi asupra căreia el trebuie să gîndească înainte de a trece la repetiţie sau la distribuţie.

— *Şi totuşi, în spectacolele de la microfon — am intervenit noi — nediferenţierea vocilor apare foarte adesea, ducînd chiar la o egalitate de ton şi timbru.*

— Diferenţierea vocilor este o preocupare esenţială a teatrului la microfon — *răspunde inginerul Buican*. Există însă o serie de factori pe care publicul nu-i cunoaşte, dar care înrîuresc audiţia radiofonică. Trebuie să se ştie că, în funcţie de selectivitatea aparatului, condiţiile de înregistrare diferă de condiţiile de receptivitate. Aşadar ceea ce la înregistrarea în studio pare diferit ca timbru şi amplitudine, ascultat la sute de kilometri, pierde ca nuanţă şi vocile devin de multe ori aproape nediferenţiate.

Preocuparea noastră este să realizăm o apropiere de condiţiile materiale, obiective, ale audiţiei, prin folosirea mişcării în studio care să dea adîncime şi varietate vocilor.

— O bună distribuţie trebuie făcută prin prisma ansamblului — *este de părere tov. David* —, iar alegerea vocilor trebuie să pornească de la ideea de a se asigura exprimarea tuturor valenţelor rolului. Trebuie ca într-o voce să se citească însăşi biografia personajului. Nu totdeauna s-au făcut bune distribuţii pe voci, în înregistrările noastre de pînă acum. Trebuie să ţinem seama de faptul că, în realitate, există voci aş spune de coloratură romantică, altele care au în ele un fel de majestate, în sfîrşit, că diferenţierea vocilor trebuie să pornească de la însuşi timbrul lor. Microfonul surprinde o seamă de defecte de care chiar actori foarte buni şi cu voci recunoscute în general ca frumoase nu-şi dau seama. Există şi la noi tendinţa etichetării actorului pe „emploi".

Dar nu trebuie să uităm că aceasta duce la o specializare a actorului şi la o restrîngere a posibilităţilor lui de afirmare artistică. În acest fel se pot pierde adesea adevărate valori interpretative. Aş da de exemplu pe Calboreanu, care a izbutit să facă la microfon un excelent rol de comedie şi, de asemenea, pe Aura Buzescu, pe care, poate, n-am vedea-o pe scenă interpretînd un rol comic. Trebuie să nu uităm faptul că actorul are voinţa de a se valorifica multiplu şi unii dintre ei au şi putinţa de a o face. De aceea, etichetarea actorilor este un lucru dăunător.

— Nu ştim de ce — am intervenit noi *— se observă în audierea unei piese că mulţi dintre actori parcă îşi citesc rolurile şi faptul acesta este neîndoielnic. Cauze, asupra cărora nu vrem să stăruim fac ca actori de o valoare deosebită să nu participe la repetiţii, ci să apară de-a dreptul în faza de finisare a imprimării, unde îşi citesc rolurile. Unii izbutesc să se achite onorabil, deşi credem că nici talente cu totul deosebite, care ar putea face faţă chiar la prima lectură, nu pot concura în condiţie optimă şi nu pot astfel adînci rolul interpretat.*

— O bună pregătire a textului — *răspunde tovarăşul David* — trebuie să ducă la învăţarea lui pe dinafară şi noi credem că se tinde la aceasta.

— Din experienţa mea — *ne împărtăşeşte tovarăşul Zirra* — cred că textul este doar un mijloc de control legat de text şi, de aceea, noi urmărim în repetiţii ca textul să fie în mîna actorului o putinţă de verificare şi nicidecum un punct vital în interpretarea sa, în faţa microfonului. Eu n-aş diferenţia interpretarea din teatru de cea de la radio, sub raportul învăţării textului.

Mihnea Gheorghiu, văzut de Drag

— Între frazarea la microfon şi cea de pe scenă există vreo diferenţă? întrebăm noi.

— Avem actori mari — *ne răspunde maestrul Zirra* — care nu pot folosi consoanele muiate, de pildă. Ascultîndu-se la radio, actorul îşi poate da seama de defectele de vorbire şi faptul acesta obligă la o atenţie sporită faţă de dicţie şi frazare.

În legătură cu eficienţa experienţei dobîndite în faţa microfonului, sînt interesante punctele de vedere ale lui Radu Beligan, pe care le cităm mai jos:

— Sînt recunoscător radioului pentru faptul că pentru prima oară în cariera mea actoricească mi-a încredinţat roluri pe care nu le-am avut pe scenă. Mă refer la repertoriul clasic, naţional şi universal, piese în versuri, roluri care mi-au îmbogăţit paleta actoricească. Aşa, de pildă, la microfon am jucat pentru prima oară Shakespeare. Pe scenă, abia anul acesta, voi deţine un rol în *Furtuna*. De asemenea, tot la microfon am jucat în *Volpone* şi, în general, în atîtea piese clasice şi mai ales în versuri, pe care n-am avut prilejul să le abordez pe scenă. Teatrul la microfon mi-a fost un preţios mijloc de control în ce priveşte dicţia, frazarea, mai ales mulţumită verificării pe care am putut-o face, ascultînd banda. Apoi, faptul că actorul nu mai e distribuit după fizic, ci doar după voce şi după capacitatea lui de a umple rolul, îi oferă posibilităţi de a se dezvolta mai amplu, de a-şi îmbogăţi paleta, iar regiei prilejul de a face distribuţii variate.

Discuţia noastră cu redacţia teatrului la microfon a continuat apoi pe tema actorilor folosiţi la microfon şi am întrebat dacă nu cumva ar fi preferabil ca teatrul la microfon să dispună de o echipă stabilă, de un colectiv propriu, de care să se slujească permanent în imprimările sale. În sprijinul acestei afirmaţii, noi am adus argumentul că un astfel de colectiv pe lîngă că ar uşura problema distribuirii în roluri, ar putea ajunge cu vremea să capete şi un stil propriu, întrucît ştiut este că actorii, pe care-i foloseşte radioul sînt *recrutați din toate teatrele Capitalei. Stilul unei distribuții astfel închegate nu mai poate constitui de fapt nici măcar o problemă.*

— Vă mărturisesc — *ne-a spus Mihail Zirra* — că aceasta a fost o dorință a mea de cînd am intrat la radio, acum 20 și mai bine de ani, și pe care am urmărit-o stăruitor și neobosit. Astăzi, însă, nu aș mai vrea ca dorința mea de odinioară să se împlinească. Sînt criticat că folosesc acum cam același număr de actori, dar recunosc că faptul de a putea alege pentru o distribuție din cei aproape 600 de actori, care se perindă într-un an în fața microfonului, îți conferă posibilități mai largi. Noi avem peste 50 de premiere anual și un colectiv propriu, care n-ar putea depăși, să zicem, numărul de 50—60 actori, ar prezenta neajunsul că vocile s-ar banaliza repede. De aceea, cred că soluția de a recurge la actori din toate teatrele este preferabilă.

— *Noi credem, totuși, că un colectiv actoricesc permanent al teatrului la microfon și-ar putea dobîndi un stil propriu și, de pe altă parte, s-ar putea ajunge la formarea unui actor numai pentru microfon. Deși argumentele care ne-au fost aduse ni se par întemeiate, considerăm totuși că problema pe care am ridicat-o nu-și pierde valabilitatea.*

Cu aceasta am trecut la capitolul regiei tehnice, prețios auxiliar al regiei artistice. Inginerul de sunet Gabriela Barza ne-a împărtășit din lunga și bogata sa activitate.

— Sonorizarea trebuie să ajute textul și nu să-l acopere. De aceea, noi urmărim să realizăm un echilibru, fără să trecem nici o clipă de limita dincolo de care replica ar putea să fie acoperită. Deși, uneori, se cere ca zgomotul să apară în prim plan, noi avem grijă ca acțiunea propriu-zisă să fie, de asemenea, în prim plan. Facem diverse cercetări în vederea realizării zgomotelor de care avem nevoie în imprimările noastre. Construim aparate în acest scop și, de multe ori, ne deplasăm pe teren pentru a imprima după natură. În genere, pentru fiecare piesă se cer zgomote specifice. Dispunem de un mare bagaj de sonorizări în fonoteca ce stă la dispoziția studiourilor și unde avem înregistrate peste 1 500 de zgomote diferite. În studiourile de care dispunem, și care sînt dintre cele mai moderne din lume la ora actuală, lucrăm în condiții optime, dar problemele tehnice ce se pun sînt deosebit de complexe și adesea greu de rezolvat. Facem mereu experiențe interesante în legătură cu imprimarea vocilor, în cadrul unor piese, încercînd să schimbăm planurile și să obținem efecte sonore, prin folosirea diferitelor posibilități tehnice ce ni le oferă studiourile.

— Ilustrarea sonoră după părerea mea — *a spus pe de altă parte scriitorul Mihnea Gheorghiu* — este stereotipă, de cele mai multe ori, și naturalistă. O orchestră, de pildă, poate figura mai bine trăsnetul printr-o partitură, să zicem din „Pastorala" lui Beethoven, decît acel bubuit devenit arhibanal și rupt de ceea ce poate fi socotit artistic. În general, participarea regiei tehnice la regia artistică se produce destul de mecanic, prin scoaterea de la fonotecă a unor imprimări tip, care sînt apoi suprapuse textului. Cred că o muzică aleasă în funcție de subiect și de atmosfera piesei poate înlocui cu infinit mai mare succes elementele sonore care azi sînt imprimate sau imitate fidel după natură.

*

Încheiem aici turul de orizont asupra teatrului la microfon. Investigația noastră a urmărit și credem că a izbutit să releve unele probleme structurale și, în același timp, să deschidă perspectiva unei discuții mai ample asupra aspectelor acestui teatru.

Ne-am întrebat încă din titlu dacă teatrul la microfon este un gen sau un simplu mijloc de popularizare a dramaturgiei în genere. Discuția noastră și prețiosul aport adus de Radu Beligan și de Mihnea Gheorghiu ne pun în situația de a constata — și acest punct de vedere a fost împărtășit și de redacția teatrului la radio — că acest teatru își are propriul său gen, legat de condițiile specifice în care funcționează. Limitele sale sînt altele decît ale scenei: de aici, nevoia adaptării textului scenic la condiția radiofonică. Dar și posibilitățile lui sînt de asemenea altele. Așa cum s-a arătat în *unele intervenții de mai sus, în alte țări radioul și-a cucerit dramaturgul său, care scrie pentru microfon și în funcție de condițiile lui. Există la ora actuală o teorie a scenariului pentru radio, așa cum există una pentru televiziune și film. E timpul ca scenaristul de radio să apară la loc de cinste, alături de colegii săi din cinematografie și televiziune.*

Pe de altă parte, formula dramaturgiei scrisă pentru scenă și prezentată la radio sub forma adaptării, s-a dovedit încă a fi în stadiul căutărilor, căci — așa cum a arătat chiar redacția teatrului la microfon — adaptarea nu a ajuns încă să-și găsească formula cea mai potrivită.

Repertoriul teatrului la microfon își va afla adevărata lui configurație doar atunci cînd va cuprinde în măsură egală preocuparea de a reda dramaturgia națională și universală a scenei, alături de scenariul său propriu, izvorît din nevoia de a îmbrățișa, cu mijloacele și posibilitățile acestei tehnici moderne, probleme din actualitate.

Chestiunea unui colectiv de actori, care să fie permanent la dispoziția teatrului la microfon, nu credem că și-a pierdut valabilitatea nici chiar în lumina argumentelor ce ne-au fost aduse în discuție. Oare văzîndu-l pe Birlic în nenumărate roluri diferite îl apreciem mai puțin? De ce atunci, un actor al radioului s-ar deprecia în fața ascultătorilor după un număr de roluri interpretate? Căci problema unui stil al colectivului actoricesc, al teatrului însuși, nu poate fi, credem noi, eludată cu argumentul riscului ca actorul să cadă în banalitate prin frecventa lui apariție la microfon. Cel mult s-ar putea ca acest colectiv să fie împărțit în două-trei echipe, fiecare îndrumată de cîte un regizor, poate în funcție de cîte un anumit gen de piese. S-ar putea recurge, de asemenea, la formula invitării cîte unui actor de frunte al scenei noastre spre a întări forțele unei distribuții. Dar ansamblul și-ar căpăta stilul propriu în urma conlucrării membrilor săi și datorită supravegherii regizorului care-l modelează.

Discuția purtată cu factorii responsabili ai teatrului la microfon a fost, credem, rodnică și plină de învățăminte. Ne-am apropiat mai mult de problemele acestui teatru, am descoperit aspecte noi ale condițiilor lui de funcționare și, prin curiozitatea noastră, am stimulat, nădăjduim, o autoanaliză a lucrătorilor teatrului la radio.

Avem convingerea deci, că ceea ce s-a dovedit a fi fost rodnic în discuția noastră se va răsfrînge și asupra activității teatrului la microfon.

N. LUCHIAN BOTEZ

Aurel Ion Maican

La 8 decembrie 1957 s-au împlinit cinci ani de cînd s-a stins din viață Aurel Ion Maican, animator de teatru, neobosit deschizător de drumuri în arta scenică, regizor, care, alături de Victor Ion Popa, poate fi considerat creatorul regiei moderne în teatrul nostru.

Personalitate puternică, dotat cu o inteligență vie și remarcabilă, spirit inovator, însetat de dorința de a perfecționa arta scenică, de a cărei menire social-culturală era convins și pentru care a militat, a întîmpinat multe rezerve și chiar adversități, care s-au topit însă în fața talentului și tenacității sale.

Aurel Ion Maican a reușit să introducă la noi progresele artei scenice de peste hotare, față de care rămăsesem în urmă în unele privințe. Dar nu s-a mărginit la o simplă transpunere de procedee tehnice sau metode de interpretare, copiind spectacole văzute în marile teatre apusene. A creat spectacole de mare artă, într-o viziune originală și profundă.

Viața lui Aurel Ion Maican a fost o continuă luptă împotriva rutinei, nepăsării și **conservatorismului.**

*

Maican s-a născut la 30 mai 1893, în satul Avrig, în apropiere de Sibiu, unde tatăl său era băcan. Mama sa se trăgea dintr-un neam de păstori. Probabil că afacerile tatălui mergeau prost la Avrig, căci nu mult după nașterea lui Aurel, el plecă „în țară", stabilindu-se la Giurgiu, ca arendaș al unui han. După doi ani, în 1899, își aduce și familia la Giurgiu. Aici, Aurel Ion Maican își termină, în anul 1904, școala primară, dar veniturile tatălui continuînd să fie neîndestulătoare, nu i se pot asigura taxele școlare necesare să urmeze și clasele gimnaziului local. Istețimea copilului atrage însă atenția librarului Louis Robin și bunăvoința secretarului gimnaziului, un anume Droc. Astfel, viitorul artist este admis, ca „elev tolerat", să frecventeze timp de trei ani cursurile școlii, după care, Droc fiind schimbat din slujbă, Maican este nevoit să-și încheie școlaritatea, urmînd deocamdată să-și completeze cunoștințele, ca autodidact, cu cărțile aflate în rafturile librăriei lui Louis Robin.

Louis Robin trebuie să fi fost om tare cumsecade și cu suflet, căci îl îndemna pe copilul setos de învățătură să citească și-l ducea să vadă mai toate spectacolele date de trupele teatrelor care se perindau în turneu prin portul dunărean. Plăcîndu-i cum tînărul Maican recita versuri, l-a încurajat și ajutat cu bani să-și înjghebe chiar un teatru. În adevăr, în anul 1906, în vîrstă de... numai 13 ani, Aurel Ion Maican devine „directorul" unui teatru, situat într-un fund al parcului casei Peana Bărăscu, pe care-l defrișase singur, și prevăzut cu o scenă pe care tot singur și-o construise din cîtiva copaci... (Toată viața apoi, va reconstrui scenele pe care va activa, într-o continuă căutare de condiţii tehnice optime, ca un postulat al artei sale.) Stimulîndu-i aspiraţiile artistice, prietenul său vîrstnic înţelegea însă, de asemenea, şi precarietatea profesiunii actoriceşti, în acea vreme, de aceea, l-a sfătuit pe Maican să caute a învăţa o meserie care să-i asigure un venit cît de modest, dar sigur. Tînărul iubitor de teatru a trebuit astfel să fie pe rînd ucenic tipograf, ucenic croitor la Giurgiu şi, din 1908, la Bucureşti, lucrător la o spălătorie de haine, apoi controlor la tramvaie. În acelaşi timp însă, el a frecventat cursurile Academiei de Muzică şi Artă Dramatică „Th. Stoenescu“, apoi clasa lui Nottara, vreme în care-l găsim angajat în diferite spectacole şi turnee particulare. Membru al Sindicatului croitorilor şi al Tineretului Socialist, Maican a pus în scenă în aceeaşi vreme diferite piese la sediul sindicatului, la „Sotir“ (azi Piaţa Amzei). Iar din anul 1911 pînă în ajunul războiului 1916 îl aflăm lucrînd, în condiţiile nestabile caracteristice teatrului de atunci, ca regizor de culise şi ca actor, la Teatrul Comedia.

În anul 1917 se înscrie la Conservatorul din Iaşi, fiind admis în ultimul an, în clasa lui State Dragomir, dar nu termină conservatorul, deoarece, îmbolnăvindu-se grav, pleacă la Moineşti, la un prieten unde, convalescent, organizează şi conduce o trupă de diletanţi cu care a dat o serie de spectacole şi de unde revine abia după doi ani, restabilit, la Bucureşti.

În Bucureşti, este angajat şi lucrează în compania Bulandra ca regizor tehnic. Apoi, e primit ca regizor artistic la compania teatrală din Brăila, înfiinţată de Mişu Fotino. După destrămarea acestui ansamblu, Aurel Ion Maican înjghebează el însuşi o echipă şi joacă, fără a putea rezista însă prea mult greutăţilor materiale, în sala Pasalacqua din acelaşi oraş. Se înapoiază de aceea la Bucureşti şi, împreună cu Nicuşor Constantinescu, *face* o stagiune de vară la Oteteleşeanu, cu o trupă denumită „Compania Spiriduş“.

Abia din 1926 începe să se arate orizonturile marii cariere a lui Aurel Ion Maican: ca regizor al unor teatre naţionale din ţară[1].

La această dată, experienţa regizorului nu era bogată doar în cele aflate în îndelunga lui ucenicie, mai mult sau mai puţin tehnică, ci şi în cele însuşite din frecventele lui călătorii de studii pe care le făcea, începînd cu vara anului 1923, în fiecare vacanţă de vară. În străinătate, unde a urmărit, în acea epocă de căutări şi de iniţiative înnoitoare, nenumărate şi felurite spectacole, puterea lui de observaţie şi spiritul său receptiv l-au făcut să înțeleagă și să selecteze sensurile noi către care se orienta teatrul bun apusean, și de asemenea să rețină o seamă de practici scenografice tehnice, moderne.

---

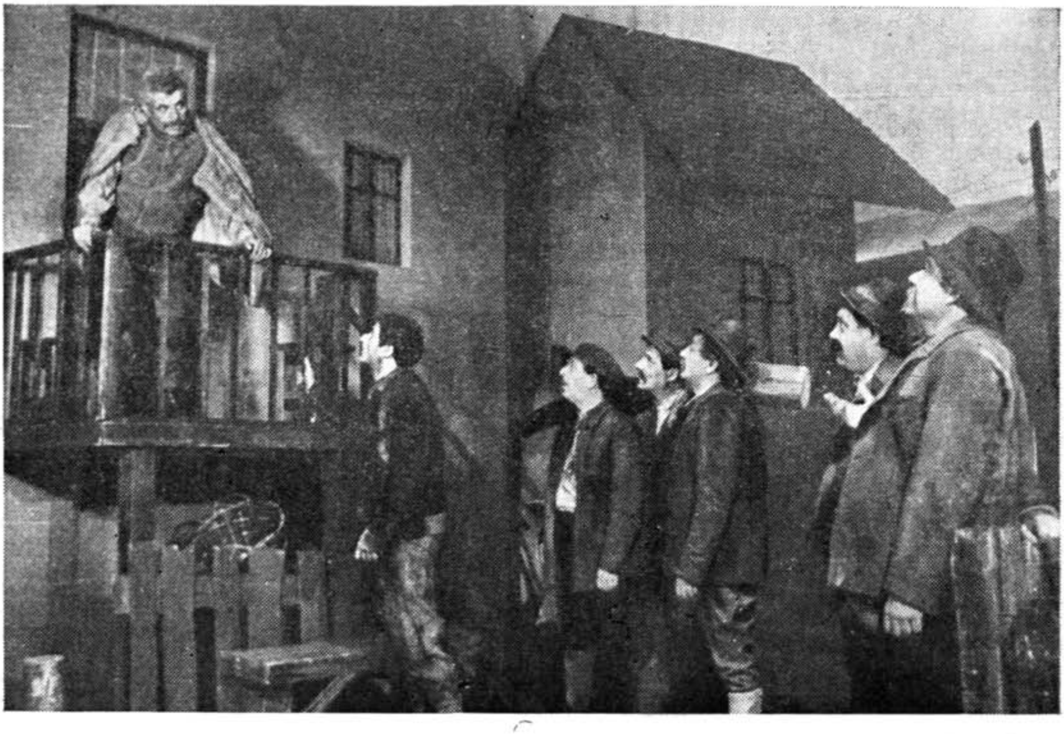
[1] Biografia artistică a lui A. I. Maican e însă foarte puţin liniară. Munca şi eforturile lui artistice au fost nevoite de împrejurări, să se risipească, într-o suită capricioasă, în cele mai felurite sensuri şi locuri. Rînd pe rînd, el înfiinţează sau ia parte la înfiinţarea mai multor teatre: Teatrul Banatului (împreună cu Avram Nicolau), Alhambra, Volta-Buzeşti, Colos, Teatrul din Sărindar, Boema. De asemenea, organizează şi conduce diferite turnee. În 1941, împreună cu N. Kiriţescu, pleacă cu o trupă romînească la Istanbul, pentru două luni. În toamna aceluiaşi an revine la Teatrul Naţional din Iaşi pentru două stagiuni. După eliberare, în 1946, ia la Bucureşti conducerea teatrului particular Modern, apoi îşi dă aportul la refacerea Teatrului C.F.R. Giuleşti şi a celui din Lipscani (azi Teatrul C.C.S.). În noiembrie 1947 este numit director general al teatrelor din Ministerul Artelor, iar in februarie 1949, profesor la Institutul de Artă din Bucureşti. Aurel Ion Maican nu s-a putut fixa nicăieri, cu excepţia angajamentelor de la Iaşi, fie pentru că nu putea refuza solicitările de a pune bazele unor noi formaţii teatrale, sperînd să găsească cu aceste prilejuri un climat favorabil pentru realizarea năzuinţelor sale, fie pentru că stîrnea adversităţi ireductibile, datorite dîrzeniei cu care îşi apăra crezul artistic. Inverşunat impotriva formelor desuete în teatru, căutător tenace al noului, punea probitatea sa profesională mai presus de aranjamente şi interese personale.

În una din aceste călătorii, prin 1927, lucrează, timp de trei luni, ca asistent al regizorului de film Gennaro Righelli, în studiourile germane Ufa-Babelsberg, la filmul *Sclavele albe*. Mai tîrziu, prin anul 1933, în Franța, lucrează în studiourile Pathé-Nathan din Joinville, ca asistent al lui Pierre Colombier, la filmul *Poil de Carotte* cu Harry Baur. Adăstarea pe platourile studiourilor cinematografice nu i-a fost nefolositoare. Adăugată la aflările prilejuite de observațiile propriu-zis teatrale, ea a lărgit optica și a contribuit la sporirea expresivității stilistice specifice lui.

*

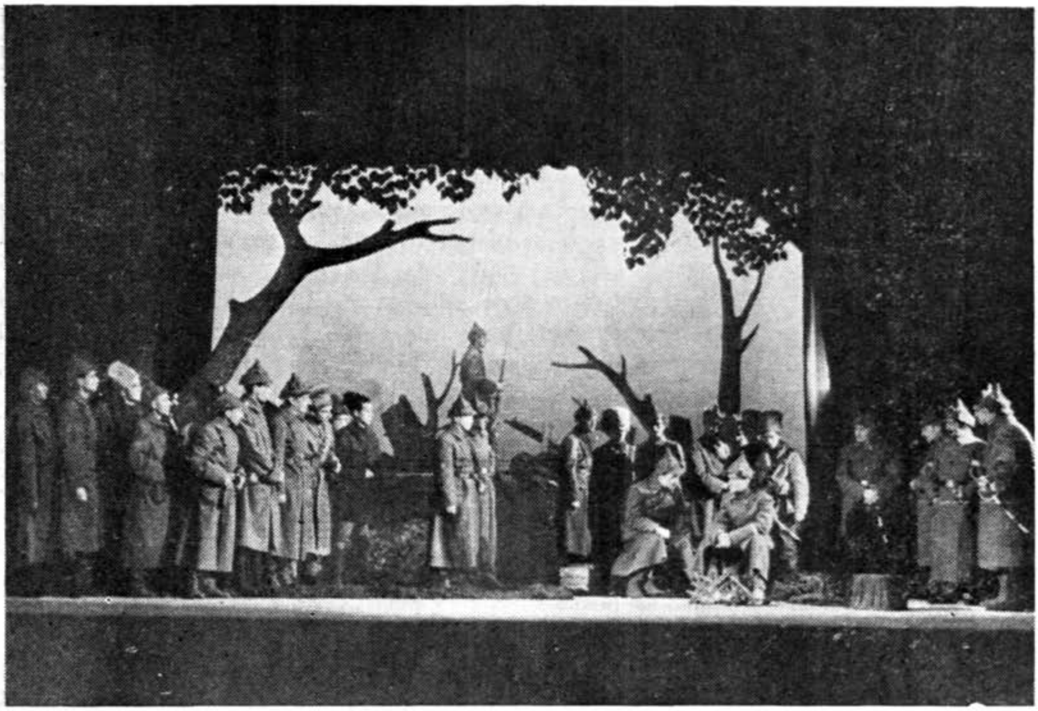
Rar creator de artă în ale cărui începuturi să nu recunoști cu ușurință modelul maeștrilor săi. Despre Aurel Ion Maican se poate afirma însă că nu a crescut la școala vreunui maestru. Lipsurile materiale nu i-au îngăduit să studieze cu continuitate. Elev trecător prin clasele de actorie ale lui Nottara, Th. Stoenescu și State Dragomir, Maican n-a învățat în nici o clasă de regie ; asemenea clase, de altfel, nici nu existau în tinerețea lui. Judecînd după realizările sale de mai tîrziu, în ucenicia lui, ca regizor de culise, a învățat mai degrabă ce să nu facă. Uneori, vorbea cu admirație de marii noștri actori, de la care și-a însușit optica și metoda realistă, trăsătura cea mai viguroasă a artei sale de mai tîrziu ; acestui valoros realism actoricesc de la noi s-a străduit să-i creeze un cadru, o unitate de expresie, scenică și scenografică potrivită, mai întîi pe măsura și după pilda realizărilor lui Paul Gusty, cu care Maican n-a lucrat direct, dar care s-a impus totuși vederilor lui, cu puterea unei înrîuriri de maestru. Școlii de teatru a lui Paul Gusty, el a socotit că-i poate adăuga, prin tehnică, o modalitate de expresie

Scenă din „Minerii“ de M. Davidoglu



nouă. Decorul, de pildă, care într-o viziune realistă, nu este doar o delimitare a spaţiului scenic, pe măsura cerinţelor locului în care se desfăşura acţiunea: grădină, salon, sala tronului etc., se voia întregit şi întărit în funcţiile lui teatrale. Lumina nu trebuia să mai sugereze doar ideea de zi, de amurg sau de noapte, ci şi stări sufleteşti, ba chiar stări sociale. Mişcarea nu mai slujea doar la soluţionarea temporală a problemelor de „mise-en-scène“ şi nu se reducea doar la o problemă de vîrstă, educaţie etc., ci era reclamată ca un mijloc care, prin valorificarea unei anumite dinamici, înlesnea spectacolului realizarea mesajului său. Toate aceste modalităţi scenice şi celelalte — recuzită, costum etc. — în regia lui Maican se foloseau pentru sporirea expresivităţii. Cheia forţei de expresivitate a acestor modalităţi, Maican o găsise în expresionismul german, din care însă regizorul nostru, cu fireşti excepţii, a ştiut să păstreze numai ceea ce-l ajuta la punerea în valoare a adevărului uman şi al vieţii, nu şi laturile perisabile, antirealiste ale acestui curent, atît de larg şi zgomotos răspîndit în teatrul european în primul deceniu al anilor dintre cele două războaie. Mai clar, Aurel Maican a folosit din expresionism, valorile şi mijloacele tehnice convertibile în fapt de artă şi în măsură să îmbogăţească, prin ele, mijloacele de expresie ale regiei romîneşti. Pînă la Aurel Ion Maican, regizorul îşi concentra la noi atenţia asupra cuvîntului rostit pe scenă, asupra nuanţelor în stare să dezvăluie cît mai complet, prin intonaţie, starea interioară a personajului. La acestea se adăuga şi grija pentru mimică şi gest — duse uneori pînă la limitele naturalismului —, consecinţă a influenţei verismului italian. Regia se aplica aşadar pînă la Maican aproape exclusiv asupra muncii cu actorul. Maican a îmbogăţit spectacolul de teatru prin valorificarea maximă a elementelor scenografice, dar nu în dispreţul cuceririlor de bază ale teatrului romînesc, nu cu neglijarea valorilor actoriceşti, care rămîneau mai departe în prima linie şi pe care noile valori scenografice nu făceau decît să le slujească. Înrîurirea suferită de Maican din partea spectacolelor germane se explică prin firea lui înclinată

Scenă din „Aşa s-a călit oţelul“ de N. A. Ostrovski



spre refuzul gratuității și frivolului, spre meticulos, exactitudine și concretizare — trăsături pe care el le redescoperă în teatrul german și pe care, dimpotrivă, le vedea absente pe scenele Parisului [1].

Este mai mult decît probabil că regizorul Maican nu cunoștea formularea leninistă a rolului reflectării în artă, dar cu siguranță că intuise funcția justă a imaginii în arta scenică. Deosebit de important este de asemenea că nu s-a lăsat sedus de strălucirea acelor spectacole care întruneau adeziunea unei bune părți din intelectualitatea europeană, cucerită de filozofia vremii, mistică și irațională. După fiecare călătorie în străinătate, reîntors la munca sa, rămînea credincios izvoarelor artei noastre teatrale, căreia cu eforturi personale, nesprijinit, îi făurea cu migală o tehnică nouă, adecvată.

În regia lui Maican, analiza și sinteza viitorului spectacol au jucat un rol preponderent. Maican nu era un intuitiv. Cine l-a văzut lucrînd știe cît de temeinic „poseda“ textul pe care-l monta. O asemenea temeinică stăpînire a textului era rezultatul unei ample și adîncite elaborări științifice, în ciuda prezumtivei limite intelectuale ce i se reproșa. Ar fi fost însă imposibilă realizarea atîtor spectacole de mare artă cîte l-au consacrat, fără o deosebită forță de abstractizare. Este neîndoielnic că Maican era, în aceeași măsură, capabil de abstractizări și generalizări, pe cît era de aplecat spre concretizare scenică. Această dublă fațetă a însușirilor lui ne dă cheia succeselor sale.

Școala de regie germană a culminat, în zilele noastre, prin arta lui Bertolt Brecht, care i-a continuat și lărgit cele mai bune tradiții. E, desigur, prezumțios — și în multe privințe hazardat — să încerci o paralelă între regia lui Bertolt Brecht și arta regizorală a lui Aurel Maican. Totuși, nu ne putem opri să observăm că Aurel Ion Maican a căutat cu pasiune, ca și Brecht, în munca sa regizorală să dea spectacolului eficiența unei înțelegeri mai adînci și mai depline a destinului uman. Pentru aceasta, el a folosit cele mai diverse mijloace scenice de exprimare, a ridicat ceea ce un cronicar dramatic numea „metaforă scenică“ la rangul unei virtuți obligatorii. Accentul, în arta sa, cădea riguros pe mișcare și acțiune. În desfășurarea acțiunii dramatice, pe scenă, *cauzalitatea* era pusă în evidență puternic și prin toate mijloacele. Nimic static, fără o funcție precisă și totodată accesibilă priceperii, nu figura în spectacolele sale. Adevărat maestru al armoniei și unității, el știa, topind totul în combustia unei perfecte coroborări, să subordoneze totul — actor, decor, lumină, costum etc. — țelului uman și artistic propus și să dea acestui tot o neștirbită elocință și forță revelatorie pe fiecare treaptă de creștere a spectacolului. Pentru Aurel Ion Maican, spectacolul trebuia să fie : „un comentariu amănunțit al textului și o descriere realistă, prin intermediul plasticii“. Spectacolele sale, deși puternic emoționante, nu copleșeau gîndirea, ci o stimulau. Montînd spectacolul *Teatru în castel* de Fr. Molnar, pornește de la ideea că : „o copie a realității pe scenă este deplasată și neverosimilă. Teatrul are nevoie de ficțiune, dar o ficțiune în care să primeze speculația filozofică“.

Aurel Ion Maican era eronat socotit de unii, ca stînd sub influența expresionismului, curent dominant pe scenele germane între cele două războaie. Între cei mai străluciți reprezentanți ai expresionismului german : Leopold Jessner, Karl Heinz Martin, și Aurel Ion Maican sînt deosebiri esențiale, pe care le-am semnalat în treacăt și pe care vom căuta să le înfățișăm mai jos [2].

Maican a păstrat concepțiile școlii romînești de teatru, care se întemeiau pe interesul față de determinarea condițiilor vieții reale — desigur în limitele concepțiilor social-politice ale vremii —, pe interesul față de psihologia personajului și adînca lui umanizare.

---

[1] In 1928, reîntors dintr-una din obișnuitele sale călătorii de studii prin Europa, el a declarat, de altfel, textual — desigur nu fără o exagerare voită : „Cel mai prost spectacol din Berlin este superior celui mai bun spectacol din Paris“.

[2] Nu trebuie căutat un raport de valoare între regizorii germani și Aurel Ion Maican. Asemenea preocupare nu face obiectul acestor rînduri. Este vorba numai de a stabili apartenența la o metodă de creație și aportul original al lui A. I. Maican la dezvoltarea artei scenice romînești.

Modalitatea tehnică de a ilustra ideile spectacolului, preluată din teatrul expresionist, Maican nu o căuta independent de gîndirea şi problematica omului, ca o inspiraţie individualistă a unei poetici anarhice, ruptă de fluxul istoric al umanităţii. Virtuozităţile tehnice, jocul reflectoarelor, sau dezumanizarea actorului şi schematizarea personajului, numai cu scopul de a transmite o viziune subiectivă a regizorului, creată în dispreţul realităţii obiective, nu l-au atras. Dimpotrivă, întreaga aparatură tehnică era solicitată la maximum pentru a uşura, ca un *auxiliar,* textului transpus pe scenă, actorului interpret şi pictorului scenograf, drumul spre metafora scenică.

Imaginile scenice, în afară de orchestrarea perfectă a tuturor elementelor din care se compuneau, izvorau dintr-un sens unic şi realizau o unitate de expresie care avea ca particularitate un dinamism molipsitor. Temperamentul său vioi dădea acţiunii o curgere tumultuoasă, cu accente puternice şi revelatorii.

*

Este foarte anevoios să defineşti un creator ; poţi însă mai lesne prin descripţii să sugerezi ceea ce-i aparţine în esenţă, să uşurezi înţelegerea specificului său. Voi expune, de aceea, pe scurt, unele teme regizorale care au stat la baza cîtorva spectacole montate de dînsul şi felul cum a fost înfăptuită transpunerea lor scenică.

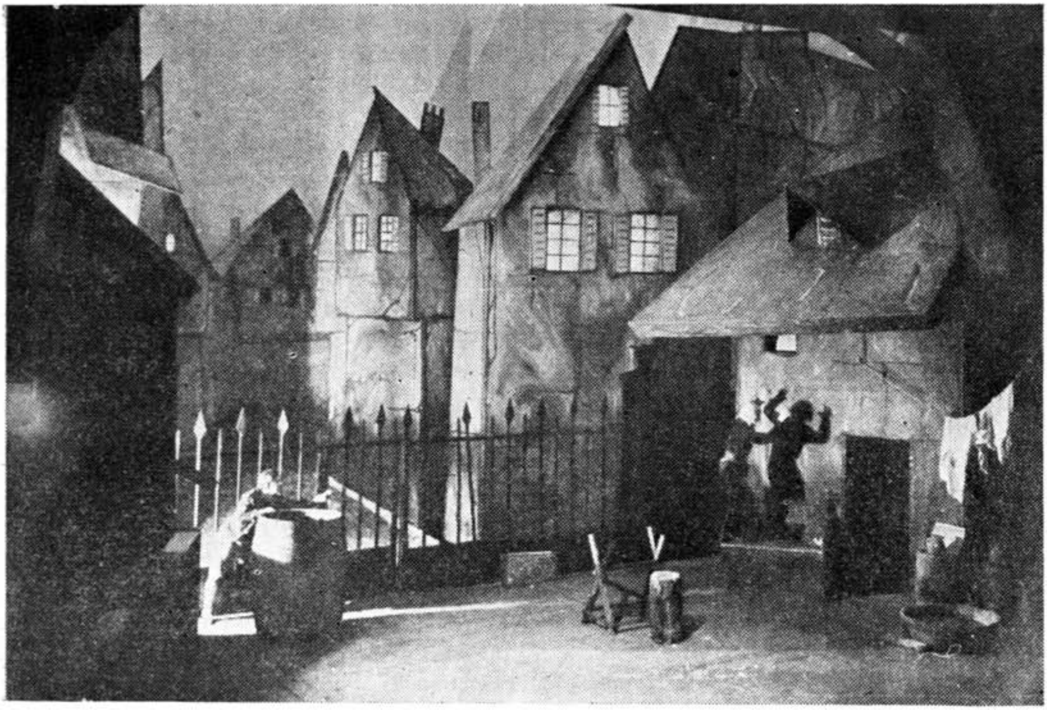
În spectacolul *Azilul de noapte,* tema i-a fost sugerată de titlul original al piesei : *La fund.* Pentru ilustrarea acestei teme, a aşezat în faţa rampei un parapet de practicabile, după care oamenii păreau îngropaţi pînă la genunchi. Paturile din azil aveau aspectul unor rafturi, din care sărea în ochi individualitatea fiecărui locatar, ilustrată de ordinea sau dezordinea lucrurilor şi preferinţa pentru anumite obiecte. În această groapă se intra pe o uşă situată foarte sus, la circa 10 m, de unde se cobora sau urca pe o scară întortochiată. În contrast puternic cu atmosfera îmbîcsită şi aproape pestilenţială de jos, cînd se deschidea uşa, apărea un cer îmbietor şi năvăleau raze de lumină. Fiecare deschidere a uşii era privită de toţi cei aflaţi în scenă, suspendînd pentru o clipă orice activitate, sugerînd astfel nădejdea izbăvirii din acest iad.

Mişcarea personajelor sugera, prin ritmul mărunt şi fără elan, viermuiala unei răni cangrenate. Izbucnirile se răsfrîngeau în sine, tulburînd şi mai mult, neputincioase. Luca, în spectacolul lui Maican, era un moşneag plin de amărăciune, chicotind uneori în toiul confabulărilor sale despre o lume mai bună, despre care auzise dar în care nu credea. Adevărată întrupare a filistinismului, hrănit spiritualiceşte cu istorioare moralizatoare, înfăţişa tipul de mujic pe care educaţia regimului ţarist se străduia să-l creeze în mase. Figura lui Luca, singularizată de împăciuitorismul creştin, era opusă puternic tuturor celorlalţi pensionari ai azilului, nişte răzvrătiţi împotriva societăţii.

În spectacolul cu piesa lui Klabund, *Cercul de cretă,* costumele personajelor aveau înscrise pe poală o dungă albă — cercul de cretă — care sugera că oamenii trăiau îngrădiţi de mistica superstiţiilor şi tradiţiilor aspre şi că acestea îşi aveau originea în însăşi structura lor psihică, fiind prizonieri ai propriilor lor erezii mintale. Acţiunea se petrecea într-un cadru feeric, rod al muncii oamenilor, dovadă a capacităţii lor creatoare. Începînd cu obiectele cele mai simple şi sfîrşind cu ţinuta şi vibraţia sufletească a personajelor, totul era impregnat de cea mai subtilă poezie. Printr-o ciudată miopie, ei nu vedeau cît de fragilă era oprelişţea către adevărata fericire.

Dar spectacolul nu lăsa gustul amar al pesimismului. Clinchetul unor clopoţei, sau bătaia unui gong, în momente-cheie ale acţiunii, sugerau fără echivoc că, printr-un salt calitativ al înţelegerii, lumea aceea s-ar putea elibera de tirania care o subjuga.

Avarul lui Molière, una dintre primele sale înscenări, a avut un alt cadru decît cel indicat de autor. Acţiunea se petrecea în curtea casei lui Harpagon. În spectacol nu s-a căutat partea ilariantă a acţiunii. Accentul a fost pus pe drama eroului. Monologul ce-



Scenă din „Avarul“ de Molière

lebru din actul IV era punctul central al acțiunii și a dat prilej regizorului să realizeze un moment revelatoriu, atunci cînd personajul se ia pe sine drept hoț, printr-o confuzie optică. Pe un perete se proiecta umbra sa neagră, mare și agitată, cu care, precipitîndu-se, se contopea, încît replica: „A, nu, acesta sînt eu“ dezvăluia întregul tragism al viciului.

O ilustrare a modului creator în care Maican folosea *tehnica* expresionismului german e evidentă în spectacolul cu piesa lui Lessing, *Minna von Barnhelm.* Expresionismul german, în credința că da un conținut „nou“ artei, căuta motive de inspirație în teatrul evului mediu, în miracolele și misterele religioase, cu al căror conținut filozofic căuta să justifice disprețul față de problemele sociale contemporane. Expresionismul preluase și tehnica scenei din acea epocă, așa-numitul decor simultan. Maican a folosit și el decorul simultan pentru piesa lui Lessing, adaptat textului, pe care l-a valorificat integral și în intențiile autorului. Scena era împărțită în patru compartimente, în care se succeda acțiunea conform cu ordinea stabilită de autor. Dar atunci cînd acțiunea se petrecea în camera lui Tellheim, de exemplu, în compartimentele vecine, personajele celelalte executau o serie de acțiuni mute, care subliniau acțiunea autorului și îmbogățeau astfel puterea de sugerare a textului. Aceste acțiuni ajutătoare erau inventate de regizor și actori, cu gust și pricepere, în limitele textului.

*

Cîteva cuvinte despre repertoriul lui Aurel Maican.

Teatrul Național din Iași, unde a deținut în două rînduri funcția de regizor principal, în anii 1929—1933 și 1941—1943, este singurul loc în care a lăsat mai multe urme. Teatrul Național din Iași a cunoscut în această epocă o serie de succese răsunătoare, de mare importanță pentru întreaga mișcare teatrală romînească: *Macbeth, Avarul* și *Bur-*

ghezul gentilom, *Frații Karamazoff* și *Crimă și pedeapsă*, *Periferie* de Fr. Langer, *Ploaia* de Sommerset Maugham, *Pottasch și Perlmutter*, *Mireasa din Tărăscău* de Otto Indig (prelucrare de A. I. Maican), *Viforul* lui Delavrancea, *Neamul Șoimăreștilor*, în prelucrarea lui Sorbul, *Faust* de Goethe (partea I și a II-a într-un singur spectacol).

Teatrul Național din Iași avea la acea dată o vechime de 120 de ani, cu un trecut bogat în succese, care contribuiseră în mod substanțial la gloria culturală a capitalei moldovenești. Dispunînd de o echipă actoricească de prim ordin, scena moldovenească era totuși rămasă în urmă față de progresele regiei de peste hotare. În dorința de a moderniza această instituție, în anul 1929, la numirea sa ca director, prof. Iorgu Iordan l-a angajat pe Aurel Ion Maican. Și astfel, într-o emulație binefăcătoare cu Victor Ion Popa, Maican a contribuit decisiv la modernizarea regiei în teatrul nostru.

Activitatea regizorală a lui Aurel Ion Maican nu a fost sprijinită și pusă în valoare, așa cum s-ar fi cuvenit. Abia după 23 August 1944 i s-a dat locul meritat, dar din nefericire forțele sale fizice erau epuizate, după ani de muncă supraomenească, și, după o scurtă activitate la Teatrul Național din București și în Ministerul Artelor ca director al teatrelor, boala l-a țintuit la pat și l-a răpus.

După eliberare,Aurel Ion Maican aduce contribuția sa prețioasă în munca cerută de revoluția culturală în drumul spre socialism. Una dintre problemele cele mai acute în teatru consta în însușirea metodei realist-socialiste în interpretare. Această problemă avea mai multe aspecte. În primul loc era necesar ca actorii să înțeleagă importanța înfățișării omului nou și a problematicii lui, precum și a rolului militant al artei. Apoi trebuiau înscrise în repertoriu și reprezentate cu maximum de eficiență piesele noii dramaturgii originale, în cele mai bune condiții, în ciuda eventualelor lipsuri inerente începutului. De asemenea, era necesară reprezentarea pieselor sovietice în așa fel ca puterea lor educativă să nu fie știrbită, ca și reluarea marelui repertoriu clasic universal, cu semnificațiile lui reale.

Aurel Ion Maican a prestat în această direcție o muncă creatoare de mare importanță, realizînd spectacole valoroase cu piesele: *Așa s-a călit oțelul* de N. Ostrovski, *Minerii* de M. Davidoglu, și *Argilă și porțelan* de Arrid Griqulis, la Teatrul Național din București, și ca regizor artistic al operei *Fidelio* de Beethoven, la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Cronicile dramatice ale vremii consemnează cu entuziasm valoroase realizări actoricești în aceste spectacole. Apropiindu-se cu înțelegere de sistemul Stanislavski, Maican inițiază în munca asupra textului cu actorii, metode noi de analiză și încarnare a personajelor. Astfel, au loc discuții asupra textului, în scopul de a pătrunde în detaliile acțiunii și ale caracterelor care se ciocnesc în desfășurarea subiectului, se utilizează biografiile eroilor și grafice din care să se constate creșterea tensiunii sentimentelor. În mod constant a luptat în acea vreme pentru înlăturarea efectelor teatrale formaliste, care mai stăruiau încă în jocul actorilor.

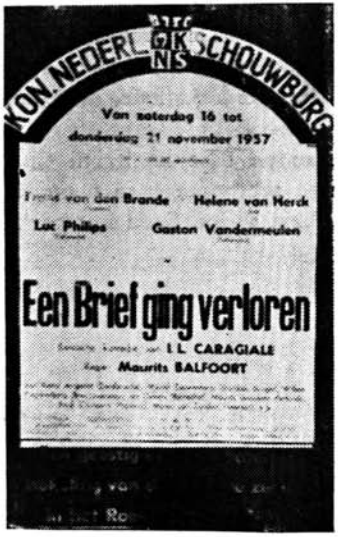
Aurel Ion Maican a lăsat teatrului romînesc o moștenire pe care ar trebui să o cercetăm mai în adîncime și, înnodînd firele rupte de moartea sa pretimpurie, să o punem alături de contribuțiile lui Paul Gusty, Al. Davila, Victor Ion Popa și Ion Sava la temelia școlii noastre de teatru.

SICĂ ALEXANDRESCU

Impresii de teatru din Belgia și Olanda

O călătorie în Belgia și Olanda oferă multe și variate satisfacții. E o adevărată plăcere să cutreieri aceste țări, ale căror orașe par niște stupi, în care vrednicia albinelor a fost înlocuită cu a oamenilor. Dar eu sînt om de teatru, și ca om de teatru nu voi stărui asupra impresiei de vast șantier pe care o dă orașul Bruxelles, unde se dărîmă cartiere întregi ca să se ridice altele în loc. unde fiecare răspîntie aglomerată este sau va fi dublată de treceri subterane pentru vehicule, unde întregul oraș pare că se pregătește de logodnă, în vederea expoziției internaționale din 1958; nu voi vorbi nici de secularele clădiri monumentale ce alcătuiesc Piața Mare a orașului și cărora municipalitatea le apără — cu pasiune de colecționar — aspectul lor vetust, nici de jocul amețitor al neonului colorat ce invadează seara fațadele clădirilor, ca niște licurici fantastici și neastîmpărați. Nu voi vorbi nici de helicopterele ce se înalță direct din inima orașului, ca peste o jumătate de oră să te depună în mijlocul altui oraș, sau în altă țară, în Franța, în Anglia sau în Olanda.

Afiș la „O scrisoare pierdută" (Teatrul Național Flamand din Anvers)



KON. NEDERL. SCHOUWBURG

Van zaterdag 16 tot
donderdag 21 november 1957

van den Brande Helene van Herck
Luc Philips Gaston Vandermeulen

Een Brief ging verloren

I. L. CARAGIALE
Maurits BALFOORT

Și în Olanda sînt destule lucruri de admirat, de la uriașele turbine ce aspiră nisipul direct din fundul mării și-l leapădă la zeci, chiar sute de metri depărtare de gropile lagunelor, de curînd secate, pentru a le schimba în terenuri de cultură, pînă la muzeele ce adăpostesc cele mai celebre pînze ale lui Rembrandt.

Mă voi mărgini însă, ca om de teatru, să spun cîte ceva numai despre viața teatrală din aceste locuri, unde Caragiale a obținut un recent succes.

Premieră Benelux. Așa era anunțată la Rotterdam și la Anvers, *O scrisoare pierdută*, subliniind astfel un început de uniune teatrală a celor trei țări. Dar între teatrul belgian și cel flamand este o mare diferență.

Din punct de vedere teatral Bruxelles-ul este o sucursală a Parisului. O sucursală strălucitoare, totuși o sucursală. Pe afișele teatrelor din Bruxelles citești nume ca Jean-Pierre Aumont, Berthe Bovy, Gabrielle Robine, Pierre Weber sau Jacques Fabri. Pentru că aproape toate teatrele bruxelleze au în fiecare lună oaspeți parizieni. Se anunță o premieră de Jacques Deval, alta de Felicien Marceau. Dacă Parisul are un „Théâtre de Poche", la

Scenă din „Noaptea regilor“ de Shakespeare (Théâtre Royal du Parc)

Bruxelles, o mînă de artiști curajoși atacă domeniul teatrului clasic jucînd *Locandiera* (Hangița) lui Goldoni pe o minusculă scenă, care se cheamă tot „Théâtre de Poche“ și pe care problema decorului a fost ingenios rezolvată.

Scena, cu o deschidere de abia patru metri, era despărțită în două printr-o draperie cu două fețe ce venea din fund perpendicular spre rampă. Stinghia de care atîrna draperia era fixată cu balamale numai la capătul din fund, astfel încît draperia putea fi deplasată din față spre extrema stîngă sau dreaptă a scenei. Decorul nu era construit decît pe o jumătate a scenei, cealaltă jumătate fiind mascată de draperie. Ultimul actor ce ieșea din scenă la sfîrșitul unui tablou împingea draperia în cealaltă parte, descoperind astfel decorul tabloului următor.

Epocala biruință a științei sovietice a dat loc la Paris unui spectacol de revistă care se intitulează „Sately... popette“, în timp ce la Bruxelles un music-hall te invită la „Viens voir mon satelyte“.

Intri în celebrul Théâtre royal du Parc, condus de d-l Oscar Lejeune, personalitate dominantă în teatrul belgian (cu tot părul său cărunt și cu cele cîteva decenii de teatru în spinare, d-l Lejeune pune atîta tinerețe în tot ce realizează încît numele său pare o poreclă). La garderobă este afișat repertoriul Comediei Franceze. Pe culoare găsești de vînzare piesele lui Sacha Guitry, sau revista Comediei Franceze „L'Illustre théâtre“. Pătrunzi în sală. Pe bordurile lojilor sînt scrise cu litere de aur numele lui Racine, Corneille, Molière, Beaumarchias, Marivaux, Musset, Dumas, Hugo. Abia la etajul al patrulea, sus de tot, pe marginea galeriei descoperi două nume — Rodenbach și Verhaeren — care-ți aduc aminte că te afli în Belgia și nu la Paris, că ești numai într-o sucursală a Parisului.

După ce se ridică cortina însă, te convingi din primele momente că sucursala prețuiește tot atît cît și centrala. Se juca piesa lui Colette, *Chéri*. Un ansamblu în care fiecare rotiță e la locul ei susținea interpretarea. Fiecare actor își apără rolul cu autoritate, cu vervă, cu umor, te dispune sau te emoționează ; în orice caz, te convinge. Un ansamblu de talente, din care nu lipsesc nici mari actori ca d-na Denise Volny, fermecătoare și plină de duioșie în Lea de Lonval — rol jucat pe vremuri de Colette însăși —, ca tînăra actriță Bobette Jouret, ca André Bernier sau Raoul de Manez.

Johàn Schnitz și André van den Heuvel în „Lucifer" de Joost van den Vondel (Nederlandse Comedie)

Regizorul Roman Berry a construit, cu mînă sigură, un spectacol foarte izbutit în toate încheieturile lui, presărat cu subtile invenții regizorale.

Un spectacol de Paris, dar un Paris de zile bune.

Împreună cu Théâtre royal du Parc — prima scenă a țării nu numai prin calitate, dar și prin vechime și tradiție — Teatrul Național împarte cu cel dintîi răspunderea prestigiului artistic al scenei belgiene. Născut în 1945 dintr-un cerc de amatori, Teatrul Național e condus cu sigură autoritate de tînărul regizor Jacques Huisman. Am văzut aci *Le Manoir* de Thomas Wolfe, o piesă al cărei conținut antirăzboinic și chiar anticolonialist te surprinde și te impresionează. Prin repertoriul său sobru — Shakespeare, Molière, Sheridan, Gogol, Montherlant, Giraudoux, Beaumarchais, Cehov, Romain Rolland, Suhovo-Kobîlin, Ben Jonson, Musset, Herman Closson —, prin ținuta artistică a spectacolelor, prin desele sale deplasări în străinătate — Londra, Paris Veneția, Haga, Amsterdam, Praga, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo — Teatrul Național și-a cîștigat în scurt timp loc de fruntaș în mișcarea teatrală belgiană.

Teatrul de limbă flamandă — Koninklyke Vlaamse Schouwburg — din care d-l V. de Ruyter a făcut o mică dar veritabilă uzină de artă dramatică, și care este abia în al doilea an de existență, contribuie cu eficacitate la mișcarea de renaștere a culturii flamande.

Un alt teatru important este Théâtre royal des Galleries, în care spectacole date de ansambluri pariziene alternează cu activitatea trupei de sub conducerea d-lui Aimé Declercq — regizor și autor dramatic.

Alte scene mai mici, cum ar fi Théâtre Flamand, Vaudeville, Théâtre Molière, Le rideau de Bruxelles sau Théâtre de la Gaité vin să întregească peisajul teatral al Bruxelles-ului, atît de viu și de colorat.

*

În Olanda, de altfel, ca și în orașele Belgiei de limbă flamandă, atmosfera teatrală este alta. Aci nu se mai respiră un aer specific parizian. Influența franceză, rezultat firesc al comunității de limbă — aceeași la Paris ca și la Bruxelles —, nu se mai resimte în această parte a țării și nici în Olanda. Teatrul de limbă olandeză (sau flamandă, care e aceeași) își trăiește viața sa proprie. Putem privi deci teatrul flamand — fie că el își are scenele în Belgia sau în Olanda — ca pe un tot unitar.

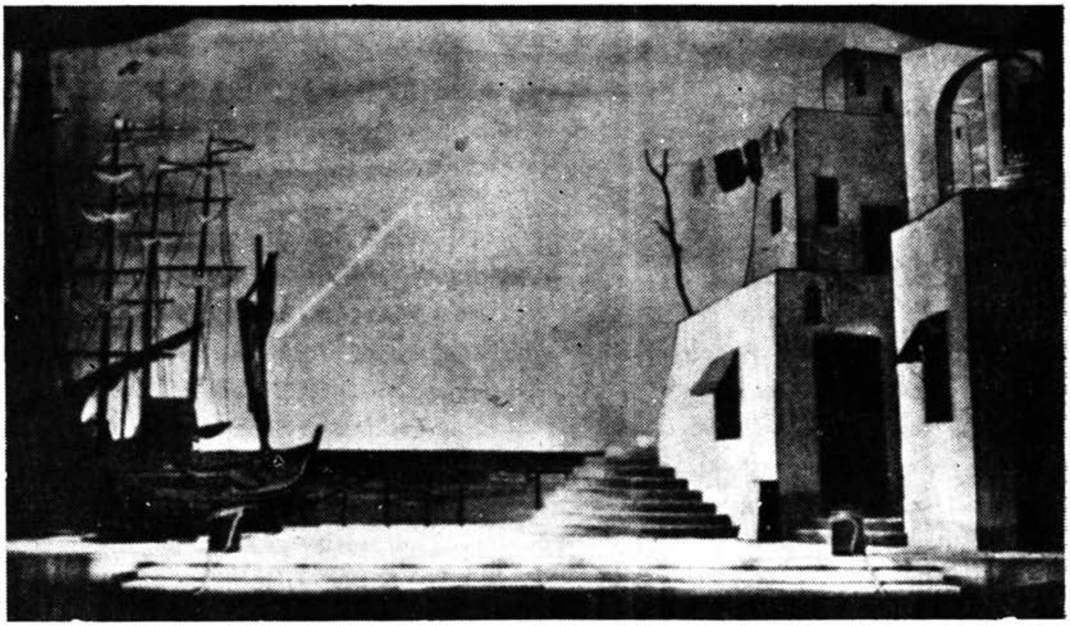
Meseria noastră de teatru, arta teatrală cum se spune — deși nu totdeauna cu just titlu — are, după cum se știe, o latură artistică și una comercială. O înțelegere tacită, un soi de complicitate între lumea teatrului și publicul său, împinge această artă spre o latură sau alta, potrivit preferințelor publicului cu care oamenii de teatru de acolo se silesc să fie de acord. Astfel, repertoriul, problema numărul unu a teatrului, temelia oricărei activități teatrale, poate fi socotit un rezultat al acestei complicități. În scurta mea trecere prin Olanda n-am asistat la prea multe spectacole de teatru flamand. M-am putut convinge totuşi de nivelul ridicat al scenelor flamande: o grijă deosebită în realizarea atmosferei, concepţii regizorale noi, o simplitate artistică în decor şi costume, o muncă serioasă şi onestă. Ne putem face însă o părere mai generală şi mai limpede despre teatrul olandez (sau flamand), frunzărind repertoriul său actual.

La Haga, în acest fermecător oraş-grădină — care nu este propriu-zis capitala ţării (capitala fiind Amsterdam), ci numai reşedinţa regală şi a corpului diplomatic —, mă aflam într-una din seri la teatrul denumit Comedia regală. Se juca o piesă de Graham Green, *The Potting Shed.* Nu cunoşteam piesa, dar jocul actorilor, printre care se afla şi cel mai de seamă actor olandez, Paul Steenbergen, se desfăşura într-o atmosferă de artă adevărată. Graham Green este un autor ce şi-a ales locul la mijlocul drumului între latura comercială şi cea artistică. Prezenţa piesei sale în repertoriu nu este deci concludentă. Dar, plimbîndu-mă în antract prin culoarele teatrului, am dat peste afişul săptămînal. Cu o seară înainte se jucase *Unchiul Vanea* a lui Cehov, pentru ziua următoare era anunţat *Hamlet,* după care urma *Brocéliande*, recenta lucrare a lui Montherlant. A doua zi, în timp ce-mi arăta cu multă amabilitate scena şi cabinele, d-l Bob van Leersum, directorul teatrului, mi-a spus că viitoarea premieră va fi o comedie de Shakespeare.

La Teatrul regal din Rotterdam se juca *Don Juan* de Molière. Am văzut spectacolul. A fost o reală bucurie artistică. Dificila piesă a lui Molière era prezentată într-o montare cu totul personală a regizorului Tom Lutz. Decoruri liniare, mai exact un decor unic, de o nuanţă neutră (faptul că decorul amintea pe cel făcut cu cîţiva ani în urmă, aceleiaşi piese, de Cristian Derard nu umbreşte cu nimic realizarea de azi), costume viu colorate ce sintetizau cu claritate personajele, lumini folosite cu pricepere subliniau jocul actorilor, dînd relief unui spectacol în care orice mişcare, orice amănunt era semnificativ. Mai figura pe afiş *Ifigenia în Taurida* de Goethe. Între cei doi titani ai dramaturgiei universale — Molière şi Goethe — se făcuse loc lui Caragiale al nostru.

La Teatrul Naţional Flamand din Anvers — unde s-a montat *O scrisoare pierdută* — repertoriul săptămînii cuprindea *Lungă călătorie în beznă* a lui O'Neill, *Jurnalul Annei Frank, Raţa sălbatecă* a lui Ibsen.

Schiţă de decor pentru „Vicleniile lui Scapin" (Théâtre Royal du Parc)



Concluzia este firească: complicitatea dintre scenele de limbă flamandă şi publicul lor nu împinge teatrul spre latura comercială, ci dimpotrivă.

Ultima realizare a Teatrului din Anvers a fost capodopera lui Caragiale. După mărturia d-lui F. Mortier, directorul teatrului, răsunătoarea prezentare a *Scrisorii pierdute* la Festivalul din Paris a determinat înscrierea piesei în repertoriul Teatrului Naţional Flamand. Acest teatru — în care a lucrat pe vremuri mult timp regizorul romîn Mime Mizu — a făcut toate onorurile piesei romîneşti. Cei mai buni actori au fost puşi în distribuţie, costumele, numeroasa figuraţie folosită, totul arăta că teatrul n-a precupeţit nimic pentru buna reuşită a spectacolului, care se datoreşte regizorului Mauritz Ballfort. Şi dacă unica reprezentaţie — un fel de avanpremieră — dată de Olanda, la Rotterdam, cu piesa romînească nu s-a bucurat de o primire prea entuziastă din partea presei olandeze, în schimb, peste 12 zile, la reşedinţa teatrului, în Anvers, după ce s-au îndreptat unele lipsuri, Caragiale a avut o mare biruinţă. Iată numai cîteva rînduri din răspînditul cotidian „Le Matin“, unde cronicarul după ce spune că spectatorii s-au putut convinge de existenţa unui Gogol romîn, adaugă: „Caragiale este un adevărat dramaturg, iar comicul său are meritul de a fi internaţional. Personajele lui sînt eterne, ne vor face veşnic să rîdem, chiar dacă regimurile sub care s-au născut au fost de mult măturate. Premiera de sîmbătă seară a obţinut un mare succes“.

Alte 17 cotidiane de limbă flamandă sau franceză vorbesc pe acelaşi ton.

O scrisoare pierdută la Anvers este o realizare valoroasă a Teatrului Naţional Flamand şi totodată o izbîndă deschizătoare de drumuri noi pentru dramaturgia romînească.

cronica

HORIA DELEANU

Non multa...

Povestea porneşte din vremuri foarte îndepărtate, care nu îngăduie să se desluşească destul de limpede începutul. Să fie oare contemporană chiar cu debutul teatrului? Să se fi conturat puţin sau mult mai tîrziu? Foarte greu de spus. Mai simplă rămîne definirea eroului ei, numit fără echivoc efect — să admitem licenţa caligrafierii cu minusculă —, sau mai exact efect teatral.

Prejudecăţi înrădăcinate de veacuri consacră în mod pejorativ în limbajul curent „teatralul", ca pe o formă de manifestare a grandilocvenţei, a pozei, a celei mai relative sincerităţi. Din această accepţie a teatralului pare să descindă şi identificarea efectului teatral cu lovitura zgomotoasă de teatru, cu împopoţonarea arbitrară a mult prea răbdătoarei scene.

N-am văzut niciodată o femeie perfect disgraţioasă, de o desăvîrşită asimetrie, care să se poată „înfrumuseţa" cu ajutorul unor suprafeţe considerabile de pălărie, mobilate cu ghiveciuri de flori suave şi gingaşe păsări împăiate de rarisimă speţă. N-am izbutit să-mi imaginez, indiferent de efortul depus, o declaraţie de dragoste răvăşitoare, care să compenseze lipsa sentimentului, a emoţiei reale, cu bulbucarea şi lăcrimarea măiastră a ochilor, cu accelerarea riguros neregulată a respiraţiei, cu indicarea insistentă, atletică, a locului din torace unde e găzduită dintotdeauna inima. Şi într-un caz şi în celălalt, alese la întîmplare, „efectele" n-au dus nici la sporirea frumuseţii, nici la intensificarea emoţiei.

Arta trebuie să ştie să se ferească cu şi mai multă străşnicie decît cucoanele şi îndrăgostiţii de lumina iluzorie a efectelor găunoase. Nu obosesc niciodată repetînd o frază admirabilă, cuprinsă într-o scrisoare adresată în 1908 de Lev Tolstoi lui Leonid Andreev: „Simplitatea este o condiţie necesară a frumosului". Şi mă simt obligat s-o asociez cu încîntătoare amintiri de teatru, colectate în vremea noastră. E vorba despre cel puţin două spectacole de mai de mult — Cei din urmă, *pus în scenă de Marietta Sadova, şi* Unchiul Vania, *realizat de Moni Ghelerter —, în care sensibilitatea, rafinamentul, poezia erau înţelept tălmăcite, prin mijloace de supremă simplitate. Iar, mai de curînd, regia „fără extravaganţe" (formularea îi aparţine unui critic italian) a lui Sică Alexandrescu la* Bădăranii *s-a bucurat de o generoasă apreciere internaţională, care a subliniat valabilitatea unei aceleiaşi linii de sobrietate artistică.*

Mulți directori de scenă se lasă ispitiți, căutînd această rodnică simplitate, de stilizare, ca de o manifestare mai expresivă, dar nu abstractă, a realității. W. Siegfried, în decorurile la Bădăranii *și în spectacolul* Trei generații, *a demonstrat cu subtilitate, între alții, valorile deosebite ale acestui mod de a vedea lucrurile. Îndemnat însă de un text care distila mai multe personaje dincolo de substanța concretă a simbolului, același regizor ne-a prezentat în* Hanul de la răscruce *cîteva fantome, în a căror transparență am pierdut oamenii și n-am regăsit decît cu mare greutate ideile. Autorului și directorului de scenă le-ar fi slujit foarte bine în acest caz un memento: „Teatrul pretinde ca personajele care apar pe scenă să poarte un costum de poezie, dar să lase să li se vadă oasele și sîngele." (Federico Garcia Lorca).*

Și acum vine și explicit rîndul efectelor... Am văzut anul trecut și am apreciat mulți dintre noi elogios Pogoară iarna *de Maxwell Anderson, pusă în scenă de Sorana Coroamă. Dar nu i-am putut ierta, într-un ansamblu cu valori interesante, un divertisment coregrafic violent și cam grotesc, implantat, fără nici o rațiune artistică, pe trupul unui spectacol cu intonații de poezie tragică. Regizoarea a găsit un efect și — să-mi fie iertat calamburul facil — aceasta a constiuit cel puțin un defect, în raport cu viziunea impusă de piesă și solicitată de spectator.*

Tot Sorana Coroamă — despre care mi se pare util să discutăm, deoarece e o tînără regizoare cu posibilități incontestabile și implicit cu perspective interesante — a realizat cu talent Hotel Astoria *de Al. Stein. Actul I a devenit în spectacolul ei o demonstrație cinematografică cu vagi intermedii de teatru. Decuparea, cu mijloace destul de străine de scenă, a acestei părți de expoziție a piesei a contribuit la fragmentarea ei și la o mult mai dificilă intrare în subiect. Metoda, în cazul concret, mi se pare cu atît mai puțin indicată, cu cît* Hotel Astoria *are destulă dramă în desfășurarea ei, ca să nu necesite artificii exterioare, menite să-i suplinească eventualele carențe de compoziție. Nu cred că cinematografului trebuie să-i fie strict interzisă intrarea pe scenă: l-a folosit Piscator în intenții explicative, „pedagogice", l-a cultivat Brecht, sprijinindu-și formula de „teatru epic" în* Mama Courage, *de pildă. Acolo unde filmul are o rațiune de teatru, poate exista foarte bine; acolo, însă, unde filmul încearcă să devină efect în teatru, trebuie ca, prin intermediul unei mobilizări a întregului personal artistic și administrativ, să fie alungat cu promptitudine.*

Efectelor coregrafice și cinematografice, nesolicitate de economia artistică a unui spectacol, li se adaugă uneori gratuitatea efectelor de lumină, culoare ș. a. De multe ori, aceste mijloace — care folosite cu foarte mare măsură completează armonia unei reprezentații teatrale — devin, din păcate, simple forme de exhibiție. N-am putut pricepe cum bunul gust și sensibilitatea Mariettei Sadova, de atîtea ori dovedite fără drept de apel, au îngăduit în Ovidiu *„spectaculoasa" scenă a orgiei, dinaintea exilului la Tomis. Nu mi s-au părut indecente costumele rudimentare ale participantelor la ospăț; mi s-a părut însă indecentă vulgaritatea — ieșită strident din stilul întregului spectacol — acestui intermediu voluptuos.*

S-ar putea întîmpla ca încărcarea inutilă a unor reprezentații teatrale, tendința de a face „mult", mult prea mult, să fie legată la unii regizori de subestimarea publicului, care, pasămite, ar prefera asemenea exhibiții. S-ar putea întîmpla ca unor di-

rectori de scenă să le placă chiar această modalitate... artistică. Pornită dintr-o intenție sau alta, această manieră, dacă devine pecetea activității unui creator, ajunge să-i contrazică calitatea artistică. De aceea, el trebuie să se ferească, ca de molimă, de ispita efectelor spectaculoase, care lasă în istoria teatrului, în memoria sensibilă a publicului, numai urmele unui foc bengal.

Prieteni ai spectatorilor, dragi regizori care ne pregătiți mereu și ne furnizați atîtea bucurii artistice, atîrnați în biroul vostru de lucru, în cabine, pe scenă, poate și în sala de spectacol, două-trei lozinci: „Non multa, sed multum", „Jos gratuitatea efectului teatral", „Trăiască sensibilitatea noului, admirabilului public de teatru", sau altele. Dacă vi se pare că aceste ornamente nu se potrivesc cu biroul vostru de lucru, cu cabinele, cu scena, cu sala de spectacol, nu le atîrnați. Țineți-le numai minte. Noi vă vom rămîne recunoscători.

Incercarea fanteziei

Teatrul de Stat Timișoara: *Ploșnița* de Vl. Maiakovski

Nu s-ar putea afirma cu seninătate că *Ploșnița* e o piesă fantastică: ceea ce, în a doua jumătate a ei, surprinde prin evadarea din tiparele simțului comun și ale timpului istoric ține mai mult de ordinea morală, decît de febrilitatea scriitorului care încearcă prefigurarea descriptivă a societății viitoare. Cu alte cuvinte, mișcările de fantezie au o netă funcție moralizatoare, convertită pe plan literar-dramatic în valori satirice. O asemenea înțelegere a textului maiakovskian ar interesa pe realizatorii spectacolului mai puțin ca joc de imaginație și mai mult ca dezvăluire a intențiilor satirei. Proiectate într-un viitor previzibil ca structură, dar cu neputință de figurat în linii și forme absolute, ultimele tablouri ale *Ploșniței* au reversibilitatea loviturii de bumerang: Maiakovski azvîrle cu viitorul în contemporani! Dar, paradoxal în aparență, vîrfurile de atac ale satirei vor fi mai cu adresă tocmai printr-un efort sporit de fantezie, capabil să dea substanță și coerență unei lumi primejduite de arbitrar, deci ușor incredibilă. Se cere astfel neapărat o perfectă mobilare regizorală și actoricească a viziunii poetului, o încercare de a crea soluții de continuitate istorică și, implicit, scenică. Chiar dacă spectatorul nu va fi total convins de exactitatea reconstituirii lui 1979, el va trebui cu totdinadinsul să creadă în lecția de morală, în puterea pedepsitoare a societății acelui an.

Acesta e punctul sensibil al „comediei feerice" a lui Maiakovski și rămîne sensibil și în spectacolul de la Timișoara. În realizarea scenică, Maiakovski mărturisea hotărît că „principalul însă depinde desigur de avîntul pe care îl va avea regizorul". La Timișoara, regizorii au fost doi: Ion Maximilian și Ion Taub. Avîntul lor a dat patru tablouri, de la început, admirabile ca limpiditate și vigoare expresivă. Pe firul textului, regizorii au rîs copios de Prisipkin în lecția de dans și în „nunta roșie"; s-au indignat pe bună dreptate alături de Lăcătuș; au dezvăluit în mod oportun agățarea Elzevirelor și Baianilor de un carnet sindical; au știut să coloreze pitoresc tabloul vînzătorilor ambulanți (dintre care au excelat Radu Coriolan — Vînzătorul de clei; Geta Angheluță — Vînzătoarea de parfumuri și George Stoian —Vînzătorul de baloane) și să ilustreze „pompierismul" scenei de stingere a incendiului. Dar, mai ales, tabloul nunții a fost compus și ritmat cu gustul, cu rafinamentul, cu forța unui maestru. (Tot aici, jocul lui Maximilian ca Oleg Baian s-a dovedit mai puțin stingher, desfășurat cu mai multă libertate.)

După pauză, lucrurile s-au schimbat în bună măsură. Fantezia regizorilor, atît de generoasă în îmbogățirea expresivă a realității, în colorarea și trasarea liniilor ei, s-a dovedit destul de săracă în mobilarea... fanteziei, mai precis, a fantasticului. Soluțiile găsite mi s-au părut destul de banale : ecrane Röntgen (mult utilizate în spectacolele de estradă), costumație quasi-abstractă, indecisă ca linie ; decoruri și culori edulcorat pastelate (tot ca la estradă), procedee tehnice îndelung experimentate anterior etc. Două momente s-au ridicat, totuși, peste medie : căutarea ploșniței în sală, cînd peste balustrada balcoanelor se lansează scări de pompieri, și zbuciumul lui Prisîpkin în cușca „zoologică". Acesta din urmă, însă, datorat aproape exclusiv interpretului Eugen Tănase, care a fost, tot timpul, excelent : mobil, expresiv ca mască și mișcare, cu un perfect control al personajului și al psihologiei lui, inteligent și abil. O grea, prin ineditul ei, izbutită încercare actoricească !

Mărturisesc că partea a doua a spectacolului mi-a plăcut mai puțin, pentru că s-a transformat prea evident într-o dojană profesorală, destul de seacă, lipsită de căldură. (În acest sens, partea lui de contribuție o are și Dinu Cezar, care l-a făcut doctoral pe Directorul grădinii zoologice, și atît.) N-aș vrea să se înțeleagă, însă, că nivelul spectacolului ar fi scăzut sub limita eleganței, a nobleței în ținută. Deloc : totul a fost realizat cu multă distincție scenică și uneori cu savoare. Îmi pare însă rău că regizorii n-au făcut pînă la capăt așteptatul efort de fantezie, care ar fi dus la ireproșabil. Adică, la nivelul primelor tablouri, cu totul revelator pentru teatrul din Timișoara. De data aceasta, într-adevăr, se poate vorbi cu franchețe de un salt hotărît ca nivel artistic. Fiindcă *Ploșnița* e un spectacol demn de invidiat din partea oricărui teatru care își cinstește numele și menirea.

Indiscutabil, elanul regizorilor ar fi trebuit să fie stimulat și de inventivitatea scenografilor — Al. Olian, H. Popescu și V. Miloia — dar aceștia s-au mulțumit și ei cu o excelentă primă parte, din care am reținut cu osebire cortina interioară, costumația diferențiată a vînzătorilor ambulanți și, firește, memorabilul tablou al nunții.

Dar mărturia cea mai entuziasmantă a succesului a fost oferită de publicul timișorean, care, asaltînd literalmente spectacolele cu *Ploșnița,* a devenit în scurtă vreme un pasionat iubitor al teatrului lui Maiakovski.

Drumuri care duc înapoi

Teatrul German de Stat din Timișoara : *După furtună* de J. Szekler

Lectura piesei *Nach dem Gewitter* (După furtună), dar mai ales spectacolul timișorean cu această piesă trezesc o nedumerire întemeiată : e oare natural ca dramaturgia și arta scenică în limba unei minorități naționale să parcurgă, mai precis : să refacă — la interval de cîțiva ani — un drum pe care literatura și teatrul romînesc l-au încheiat și depășit ? Nu e mai firesc, oare, ca un teatru cum e cel german din Timișoara, de pildă, să folosească din plin cuceririle definitive ale culturii noastre, în general ? Fiindcă, această piesă a lui Johann Szekler ne situează, dintr-o dată, în coordonatele primelor, încă timidelor încercări de dramaturgie realist-socialistă. Observația aprofundată a realității, îndeosebi prelucrarea ei dramatică sînt substituite printr-o teză politică și morală, insuficient filtrată prin sita emoției de artă. Intenția autorului e aceea de a contribui la înfrățirea naționalităților conlocuitoare, într-o gospodărie agricolă colectivă din Banat. Dar conflictul dintre țăranii șvabi și romîni se declanșează dintr-un motiv minor, fără putință de creștere și de adîncire într-o problematică propice generalizării artistice. Dintr-un superficial impuls de gelozie, Anna Brunner, mulgătoare fruntașă, învinuiește în mod nedrept pe tractorista Liesl de ușurătate morală pentru că ar simpatiza — chipurile — un muncitor romîn. Intrînd în jocul acestei calomnii, cîțiva țărani șvabi se indignează și dau vina pe tovarășii lor romîni în ce privește deficiențele, în muncă. Bineînțeles, pînă la urmă lucrurile se limpezesc și totul se termină prin împăcare, în cîntec și dans.

Ideea de a împleti cazul personal cu interesele colectivității, de a interfera planurile psihologiei individuale și ale necesarei solidarități între membrii unui nucleu social, nu era greșită ; ea a fost însă inabil realizată, cu substanțiale sacrificii pe altarul deopotrivă al schematismului și al naturalismului. Dar dacă autorul Johann Szekler și-ar putea găsi o justificare în mărturisita tentativă de a scrie o „piesă populară" — pe linia tradiției lui Stranitzky, Nestroy și Anzengruber — a cărei structură n-a studiat-o însă satisfăcător, regizorul Ottmar Strasser nu poate invoca nici o circumstanță atenuantă faptului de a fi realizat o montare de foarte slabă calitate. Dacă piesa e, să zicem, la poziția 5, regizorul a coborît-o, în spectacol, la poziția 3. E drept, cu concursul nelimitat al scenografiei lui Johann Eminet. N-am văzut de mult decoruri atît de plate și naturalist-diletantiste (copaci și trunchiuri de copaci, case, frunze, multe frunze, panouri pictate fără știința perspectivei — toate copii simple după natură !).

Într-o asemenea ambianță scenică nici nu s-ar fi putut desfășura decît un spectacol diletantist și naturalist. Cu foarte puține excepții, mișcarea interpreților a fost stîngace și greoaie, grupurile s-au compus anapoda, replicile au fost rostite elementar, fără adresă. Finalurile de tablou s-au produs — toate — pe goluri de tensiune și chiar pe goluri materiale. după ce scena rămînea inertă și solitară clipe de-a rîndul. Nici o scenă, nici un schimb de replici n-au lăsat să se întrevadă nici măcar o scînteie de scînteie regizorală. Pe scurt : o totală absență de regie.

Cînd spectacolul e nevertebrat, cînd viziunea direcției de scenă nu-i imprimă coerență, și interpretarea actoricească scade la jumătate. N-aș putea susține că Teatrul German din Timișoara dispune de actori de mare valoare ; e o instituție tînără, înjghebată pe pasiunea unor amatori devotați. Totuși, sînt și la acest teatru cîteva talente autentice. Ele și-au dat contribuția, fără să-și poată da măsura. Acesta e cazul Gerdei Roth (Anna) — sensibilă și inteligentă ; al lui Rudolf Schati (Eppner Matz), care a salvat cît s-a putut salva din schematismul plat al figurii chiaburului ; și, poate în mai mică măsură, cazul Helgei Sandhof (Maria), pentru prospețimea cu care a interpretat o țărăncuță romîncă. Pentru luminozitate expresivă l-aș aminti și pe Otto Grassl (Hans). Acceptabilă, ca intenție, încercarea de compoziție a lui Julius Vollmer (brigadierul Kovács), dar recuzabilă pentru abuzul de ticuri și de mișcări stereotipe. Mai interesantă și mai coerentă, compoziția tinerei Hella Sessler (Wawi), în rolul unei țărănci guralive și slabe de înger.

Scenă din actul I

Pentru onoarea adevărului, în spectacolul submediocru *După furtună* a fost totuși ceva bun : muzica. Dansurile și cîntecele compuse, pe firul muzicii populare, de Richard Oschanitzki au răsunat armonios, cu multă expresivitate melodică și cu gentilețe. Și a mai fost un lucru bun : dansul popular din final, în jurul acelui *Erntekranz*, cunună a secerișului și semn al belșugului, unde flăcăii și fetele împletesc cu deosebită plasticitate, în mișcare, panglici roșii și albastre. Dar amîndouă elementele sînt, de fapt, extradramatice, nu fac parte din însăși structura literară a piesei, sînt doar coadjuvante.

Am mai văzut, înainte, și alte spectacole ale Teatrului German din Timișoara ; toate au fost mai bune decît acest *După furtună*, care marchează nu o batere a pasului pe loc, ci de-a dreptul o întoarcere spre mijloace și scheme de mult depășite. Se pune serios problema alinierii scenei germane din Timișoara la datele actuale ale frontului nostru teatral, problema unei necesare împrospătări și valorificări a resurselor viabile ale colectivului. Prima și cea mai spinoasă dintre toate, aceea a regiei.

Florian POTRA

Imaginea unui teatru

Teatrul de Stat Pitești : *Viforul* de Delavrancea ; *Nici viu, nici mort* de Dîhovicinîi și Slobodskoi ; *Mormolocul* de C. Sincu și V. Nițulescu

Trei spectacole văzute consecutiv pe scena aceluiași teatru și cu aproape aceiași actori pot să dea o imagine despre nivelul artistic al teatrului respectiv. Impresiile se fundamentează cu atît mai temeinic atunci cînd spectacolele vizionate sînt, ca în cazul nostru, de o mare diversitate, solicitînd interpreților o largă capacitate de adaptare la ambianțe variate. Din acest punct de vedere și anticipînd asupra concluziilor spre care ne vor purta impresiile culese la Pitești, se poate spune de la bun început că teatrul acesta se prezintă ca un colectiv artistic bine articulat, care se poate încumeta să abordeze un repertoriu exigent, dar față de care sînt îndreptățite și exigențele critice. Nu trebuie să dea puțin, cine poate să dea mult...

*

Am văzut *Mormolocul* la cîteva ore numai după *Nici mort, nici viu* și m-a surprins neplăcut faptul că stilul și ritmul foarte potrivite de altfel în care s-a jucat comedia scriitorilor sovietici Dîhovicinii și Slobodskoi au fost reiterate în *Mormolocul*. Cînd în lipsa din localitate a regizorului Dinischiotu, am înfățișat unora dintre interpreți această obiecție, mi s-a explicat că s-a urmărit să se afirme existența unui stil propriu al ansamblului de comedie al teatrului. Nu e locul și probabil nici nu este nevoie să discutăm asupra diferenței dintre „stil“ și „manieră“, noțiuni cu totul osebite și care nu trebuie confundate. Este bine și de dorit ca fiecare din multele noastre formații artistice să tindă a avea un stil propriu, înțelegînd prin aceasta încercarea de a exprima frumosul cu mijloace care să nu semene cu ale altora. Dacă nu duc la exagerări și nu alunecă pe panta teribilismelor, asemenea năzuințe lăudabile trebuie încurajate. Dar similitudinea semnalată între stilul celor două înscenări amintite ține mai curînd de manieră (de manierism, ca să fiu mai precis). Este cu totul altceva.

În afară de această observație de ordin general, *Nici mort, nici viu* satisface. Este fericită ideea de a prezenta „întîmplarea comică absolut imaginară“ a lui Dîhovicinîi și Slobodskoi într-un decor caricatural — semnat de Marga Ene-Bogdan —, cu o recuzită de dimensiuni exagerate; parcă văzută printr-o oglindă deformatoare și cu un machiaj care merge pe aceeași linie cînd este vorba de personajele asupra cărora se îndreaptă obiectivul satiric al autorilor. Stampila cît un ciocan, tocul cît un baston și toate celelalte elemente ale decorului și recuzitei contribuie la înfățișarea pejorativă a birocrației, cîștigă pe spectator, îl așază de partea autorilor, împotriva birocratismului, și creează spectacolului un cadru sugestiv. Dar chiar acolo unde exagerările își au locul, e bine să se exagereze cu măsură. Astfel, prezența penibilă și inutilă în scenă a cosciugului, de-a lungul celei mai mari părți a spectacolului, ar putea lipsi cu folos, scutindu-l totodată pe Cristian Șerbănescu de jocul ieftin la care-l obligă.

Nici mort, nici viu este, de fapt, *Suflete de hîrtie*. Am întrebat, ce a determinat conducerea teatrului să schimbe, vulgarizîndu-l, titlul atît de sugestiv al piesei și mi s-a explicat că „dacă nu e un titlu tare, nu vine lumea“. N-am crezut, și nu cred, în adevărul acesta. *Hamlet* n-a trebuit să se numească niciodată *Prințul detectiv*, sau *Strigoiul care vorbește*. Iar cele cîteva zeci de mii de locuitori ai Piteștilor n-au așteptat să se schimbe titlul operelor respective, ca să vină la Goldoni și

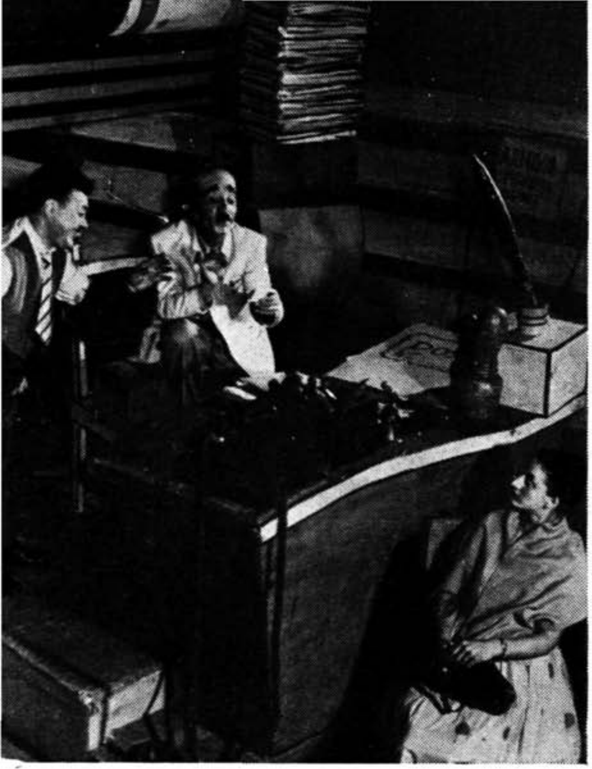
Scenă din „Mormolocul"

Molière, la Shaw și Ostrovski, la Caragiale, Mușatescu, Horia Lovinescu, Lucia Demetrius. Statisticile care mi s-au arătat dovedesc și ele o creștere de la an la an a cifrei spectatorilor, infirmînd deci recurgerea la trucaje, specifice impresarilor dubioși. Teatrul de Stat din Pitești (și celelalte teatre de stat) trebuie să ocolească asemenea procedee, care riscă să le transforme, după o bună vorbă a lui Romain Rolland, în „...teatre vechi, care nu au nou decît titlul". Însușindu-ne reflecția lui Romain Rolland, ne gîndim nu numai la practica afișului-pistol, proprie zarafilor care au stăpînit altădată teatrul nostru, ci și la repertoriu. Iată, de pildă, *Mormolocul*. Despre piesă s-a scris în aceste pagini. Nu voi reveni cu alte detalii. Tot ce am putut să înțeleg din cele trei acte nespus de lungi ale piesei, datorez programului. De acolo știu că „...*Mormolocul* aduce în dramaturgia romînească un tip de o rară frumusețe. Omul blînd, bun, duios, modest, cinstit, om pentru care familia, munca, respectul față de semeni sînt lucruri sfinte". Ce păcat că nașii unui om cu atîtea virtuți, îngrămădite una peste alta în program, dar care nu se comunică în piesă (unde eroul apare mai curînd un imbecil, decît un personaj care a monopolizat atîtea calități), au fost atît de ingrați cu el. L-au botezat „Piculiță" în loc să-i zică, ca unui om, Vasile sau Dumitru, sau, ca unui sfînt, Pafnutie sau Sisoe. Ba i-au mai dat pe deasupra și o poreclă, *Mormolocul*, care s-a schimbat în renume și a devenit titlu de piesă.

Vasile Crețoiu, suferind încă și dator sieși cu o mai egoistă cruțare a glasului, se risipește cu dărnicie ca să dea viață unui hibrid. George Musceleanu, acest excelent actor de dramă, se străduiește și el să fie comic și nu se lasă pînă nu i se pare că a izbutit. Dumitru Dumitru, în jocul căruia mi s-a părut că descifrez embrionii unei vocații pentru personajele lirice ale repertoriului clasic, poartă prin scenă silueta astenică a fiului lui Piculiță, cu care ar fi trebuit să se întîmple foarte multe lucruri, dacă autorii nu l-ar fi pierdut pe drum, cu destinul lui și cu iubita lui cu tot.

*

Spectacolul care mi s-a părut că dă întreaga măsură a grupului de artiști din Pitești a fost *Viforul*, frumosul și atît de discutatul, cîndva, poem dramatic al lui



Scenă din „Nici viu, nici mort“

Delavrancea. Am simțit că transpunerea scenică a acestei opere a dramaturgiei noastre clasice s-a călit sub flacăra unei emoții patriotice, a unui suflu de pietate artistică. Mi s-a părut că intuiesc în grija fiecărui actor de a-și spune și de a-și trăi rolul, un respect plin de venerație pentru frumusețile de formă ale piesei și pentru crîmpeiul de cronică dramatizată din cuprinsul ei. Se știe că, uzînd în modul cel mai liber de dreptul creatorului de a-și întemeia opera pe o viziune proprie (de la Corneille la Hașdeu, toți marii scriitori de istorie dramatizată au uzat de acest drept), Delavrancea a înfățișat în *Viforul* un Ștefăniță Vodă crud, nemilos, sanguin. Așa a și fost realizat de creatorul lui, Petre Liciu, care a repetat sub controlul autorului. Tot așa l-a interpretat Aristide Demetriad, pe care am avut privilegiul să-l văd în acest rol. George Musceleanu, interpretul piteștean al rolului, a încercat o corectare a viziunii, apropiind-o de adevărul istoric. Atît cît i-a îngăduit textul, el s-a străduit să dea replicilor sale o nuanță conformă cu remarcabila pagină de analiză a rolului, semnată de el în program. În rîndurile pe care le scrie, Musceleanu pregătește pe spectator pentru înțelegerea acestei noi concepții, subliniind că „...gelozia lui Ștefăniță Vodă (aș fi scris *rîvna,* nu gelozia), de a ajunge pe culmile cucerite de înaintașul său“, justifică excesele sîngeroase ale domnitorului care „a scris o pagină glorioasă ca voevod al Moldovei, a cărei putere a dăinuit de pe vremea lui Ștefan cel Mare și sub domnia lui“. Frumoasa concepție intelectuală a interpretului a fost credincios realizată pe scenă. I-aș cere însă lui Musceleanu să renunțe la unele atitudini excesive care, vrînd cu tot dinadinsul să fie plastice, nu izbutesc decît să umbrească remarcabila sa performanță artistică. Iată, de exemplu, în actul II, în scena cu Doamna Tana, Musceleanu se lipește nu știu cum cu fața la perete, sugerînd imaginea unuia care atîrnă spînzurat de un cui. Alte cîteva contorsiuni, care vor și ele să dea imagini plastice, rămîn la periferia intențiilor. E frumos ca totul să fie... frumos pe scenă, mai ales în teatrul clasic, de costum, unde atitudinile au o certă importanță artistică. Dar nici în teatrul clasic, oamenii nu trebuie să umble și să se miște decît tot ca niște oameni.

Alături de Ștefăniță Vodă al lui Musceleanu se situează creația patetică, zguduitoare, a lui Vasile Crețoiu, care a fost un Luca Arbore emoționant. Sînt încă mulți care și-l amintesc în rolul acesta pe Nottara. Cu alte mijloace, dar cu un important potențial dramatic, Vasile Crețoiu se poate felicita de a nu fi fost umbrit de amintirea strălucitului interpret al cărui rol l-a preluat. Vasile Crețoiu va trebui însă să fie atent cu unele detalii care surprind neplăcut sau nedumiresc pe spectator. Gestul pe care Luca Arbore îl face în clipa cînd înțelege că va fi decapitat și cînd, ducînd palma deasupra propriului său gît, o lasă să cadă ca tăișul unei securi, mi s-a părut de un gust îndoielnic. Nu numai pentru că nu este în nici într-un fel legat de text, dar și pentru că nu e justificat de necesitățile organice ale rolului. Gestul se datorește unui exces al actorului care pare a voi să traducă prin mijlocirea lui o reflecție (un subtext) al personajului: „știu, acum o să-mi facă „hîc“.. o să-mi taie capul“. Să mă creadă Vasile Crețoiu, efectul e ilar. Este de asemenea necesar ca actorul să-și pună următoarea întrebare: de ce rămîne cu sabia la cingătoare, în scena dinaintea ducerii la moarte, după ce Luca Arbore împarte prietenilor tot ceea ce are asupra lui, iar ultimului dintre ei îi spune: „...pentru tine nu mi-a mai rămas decît un sărutat"? Cui vrea Vasile Crețoiu să dea Luca Arbore sabia? De ce nu o lasă la recuzită, în culise, pentru ca, într-adevăr, să nu-i mai rămînă nimic de dat ultimului dintre prieteni? Asemenea scăpări din vedere, imputabile în aceeași măsură regizorului, care trebuie să aibă asupra spectacolului un control pînă la detalii, surprind neplăcut într-o realizare de nivelul *Viforului*, pentru care Ion Olteanu merită cele mai nerezervate elogii. Realizînd *Viforul* sub semnul unei noi înțelegeri a textului lui Delavrancea, dar cu venerație pentru autor, regizorul și-a alcătuit o distribuție fără discrepanțe. Tana, Oana și contele Irmski, interpretate respectiv de Eugenia Gheorghian, Ioana Ciomîrtan și P. Culitza-Constantinescu, acoperă sectorul rolurilor feminine. Mogîldici a găsit în Emil Ciogolea un interpret plin de haz comunicativ și care are în plus meritul de a nu aluneca niciodată dincolo de limita discreției. Tînărul Dem. Niculescu (pe care l-am identificat ca urmaș al unei familii de vechi, devotați și modești slujitori ai Teatrului Național) a fost un Țugulea Moghilă foarte interesant. Vocea, ținuta, privirile, totul a corespuns pe deplin. Judecînd în lumina acestui rol, Dem. Niculescu mi se pare sortit unei largi utilizări în teatrul clasic și modern. O selecție în mulțimea celorlalți interpreți e anevoioasă. Au cu toții meritul de a fi adus o contribuție personală, dar și de a se fi sudat într-un spectacol unitar, convingător și emoționant. Unele scene, chiar de însemnătate secundară, se valorifică datorită interpretării, ca de pildă pregătirea vînătorii, unde interpreții fiilor lui Luca Arbore (Constantin Zărnescu, D. Dumitru și N. Nicolae) cuceresc, printr-o avîntată prezență tinerească. Decorurile sugestive și liniare ale lui Al. Olian, costumele bogate și sobre, executate după schițele lui I. Orleanu, machiajul excelentului Romaniță, ca și colaborarea devotată a grupului de tehnicieni ai teatrului, au făcut din *Viforul* un spectacol pe care îl socotesc deosebit de valoros și pe care cu multă plăcere aștept să-l revăd la București.

Timpul dintre spectacole l-am petrecut între culisele teatrului, în cabine și în

Scenă din „Viforul"

ateliere. Am putut să-mi dau astfel seamă cît de legați sînt actorii și tehnicienii piteșteni de teatrul pe care îl slujesc. Mi-au vorbit cu toții despre sprijinul larg pe care Sfatul Popular local îl dă acestui teatru, instalat astăzi într-o sală încîntătoare și dotat cu o scenă largă, căreia nu-i lipsește aproape nimic din ceeá ce constituie zestrea modernă a tehnicii teatrale. Toate acestea, ca și calitatea spectacolelor, ca și ținuta cuviincioasă în care publicul vine la spectacole, m-au făcut să nu simt nici un moment că mă aflu într-un teatru căruia i s-ar putea aplica pecetea „provincial". Este cu deosebire îmbucurătoare această constatare, pentru că ea arată că teatrele noastre din regiuni tind să se lepede de tot ceea ce constituia, în trecut, o penibilă caracteristică a lor. Interpreți valoroși, cum este Cristian Șerbănescu (cu un joc tehnic provenit dintr-o lungă experiență scenică), sau ca Elefterie Mihalache (pe care l-am găsit într-un remarcabil progres), sau ca Telly Barbu (al cărei joc luminat de inteligență l-am apreciat atît în *Suflete de hîrtie*, cît și în *Mormolocul)* și mulți alții se devotează unei munci nobile. Ca și publicul local, vizitatorul ocazional plecînd din mijlocul lor duce cu el bune impresii.

Sergiu MILORIAN

Codicil. Între două spectacole am asistat la o reprezentație a teatrului de păpuși. Sala e improprie și justifică gluma pe care piteștenii au scornit-o pe seama acestui teatru. Ei pretind că mamele cînd vor să-și disciplineze copiii îi amenință: „dacă nu ești cuminte, te duc la teatrul de păpuși". Judecînd după *Privighetoarea*, extrasă lamentabil de Ilie Stanciu după Andersen, gluma se poate extinde și la nivelul artistic al teatrului, nu numai la lipsa lui de confort. Probabil că pînă cînd vom avea prilejul să revenim, atît sala cît și măiestria mînuitorilor de păpuși (care sînt totodată și interpreții rolurilor) vor fi satisfăcătoare. Cităm totuși, dintre mînuitorii interpreți, pe Vali Mihalache și pe Silvia Constantinescu, care se distanțează de ceilalți, cum și — pentru acompaniamentul la pian — pe Elena Panaitescu.

s. m

Neglijarea mesajului

Teatrul de Stat Reșița: *Jocul de-a vacanța* **de Mihail Sebastian**

„Imaginația imită. Spiritul critic este cel care creează", scria Oscar Wilde, pe ton de paradox. Nu știu dacă *Jocul de-a vacanța*, prima piesă a lui Mihail Sebastian, este rodul imaginației febrile, plastice, evident supusă totuși canoanelor genului, sau al spiritului său critic de sensibil și lucid observator — dar regizorul acestei piese trebuie negreșit să țină seama de acel factor creator, important în cîntărirea valorilor pe care îl elogia prizonierul din Reading-Court.

Există în această comedie lirică dincolo de pitorescul unor eroi, de ineditul fermecător al unor situații, de inteligența replicii, un ascuțit conținut critic adresat unei lumi meschine, sordide, pe care eroii doresc cu orice chip s-o părăsească. Tema evadării, a ieșirii din cadrul unei lumi în care doar nebunii sînt înțelepți și înțelepții par nebuni, așa cum se autocaracterizează cu un umor delicat eroii în scena apariției călătorului cu nevastă, întrece în *Jocul de-a vacanța* limitele unui drăguț joc sentimental care a antrenat trei bărbați și o femeie. Superficial privită, piesa ar putea fi o ușoară comedie sentimentală, cu un sfîrșit lipsit de happy-end — destul de ingenios și capabil să alimenteze melancoliile. Fără a-i supralicita protestul social, totuși *Jocul de-a vacanța* sau „jocul de-a fericirea" ascunde în germene o dramă, dramă frecventă în literatura noastră, a neadaptării intelectualului, a neputinței individului de a-și găsi fericirea în lumea burgheză meschină. Prima piesă a lui Mihail Sebastian conține un profund fior tragic care plutește în afara piesei, mai bine zis în afara acțiunii în sine. Este această idee a jocului, a caracterului trecător, convențional, al intrigii, care trebuie acceptat ca atare în numele frumosului, în numele unei fericiri absolute care conține toate aspirațiile către ideal ale eroilor, mărunţi oameni „terre-à-terre".

Am insistat asupra acestei trăsături a *Jocului de-a vacanţa,* piesă de altfel destul de cunoscută (mai puţin jucată), căci ni se pare că spectacolul Teatrului de Stat Reşiţa, care vine să umple un gol în repertoriul lui Mihail Sebastian pe scenele noastre, e tributar unei viziuni eronate, minore asupra piesei. Primă ipostază a unei problematici complexe, dezvoltată ulterior în dramaturgia sa, *Jocul de-a vacanţa* — în pofida subtitlului de comedie — e o piesă gravă. Conţine întrebări, sugerează răspunsuri. Situaţiile, gesturile cele mai comice au ca în desenul în creion o umbră, un relief dureros. Interminabila călătorie pe oceane a lui Bogoiu, ca şi configuraţia întregului personaj, de altfel, sînt de natură cehoviană şi nu întîmplător scena cea mai „grasă" de farsă, a sosirii intruşilor, e urmată de un moment grav, apăsător, în care realitatea cu tot cortegiul ei de mizerii irumpe brutal, stricînd toată poezia visării.

A juca această piesă, apăsînd doar pe resorturile ei comice, neglijînd mesajul, conţinutul de idei, aspiraţia eroilor spre o fericire abstractă dincolo de sărutările concrete, constituie o eroare. Regia (Al. Miclescu), cedînd unui gust ieftin şi unei tendinţe facile spre piese uşoare, a făcut un dublu compromis faţă de textul lui Mihail Sebastian şi faţă de sarcinile repertoriului. Spectacolul realizat cu decenţă meşteşugărească, cu bun gust în soluţia scenografică (Horea Popescu), omogen în ansamblu, oferă totuşi o culoare palidă, o tentă facilă eroilor lui Sebastian. Cu o excepţie : Adria Almăjan Pamfil care în rolul Corinei a intuit în profunzime sensibilitatea, imperceptibilele şi nuanţatele mişcări sufleteşti, cerebralitatea şi totodată sentimentalismul eroinei. Din păcate, comunicarea scenică cu partenerii ei n-a fost pe deplin posibilă. Sorin Lepa, în rolul lui Valeriu Ştefan, s-a pretat unui joc exterior, fals, afectat, lipsit de înţelegere faţă de text. Nicolae Stoicescu a avut cîteva momente de trăire autentică în persoana domnului Bogoiu. Dar concepţia regizorală facilă, de un comic gratuit, a afectat prea mult ţinuta acestui personaj, limitîndu-l la o simplă caricatură ridicolă. În restul distribuţiei, Teodor Toma — un Jeff cu destulă candoare şi aroganţă, Maria Magda o madam Vintilă cu multă prezenţă scenică degajînd un farmec deosebit, Ninon Florescu o mahalagioaică plină de pitoresc şi vulgaritate drămuită. Plastica spectacolului (scenografia îndrăzneaţă constituie un progres pentru Teatrul de Stat din Reşiţa), cu excepţia unor costume de gust îndoielnic, contribuie la sugerarea atmosferei din pensiunea Weber.

Mira IOSIF

Cînd piesa e valoroasă şi regizorul talentat...

Teatrul Secuiesc de Stat Tg. Mureş : *Vassa Jeleznova* **de M. Gorki**

Azilul de noapte, Egor Buliciov şi *Micii burghezi,* jucate înainte de 1950, se înscriu printre cele mai de seamă realizări ale Teatrului Secuiesc : piesele lui Gorki au avut un rol deosebit de important în dezvoltarea artistică a acestui colectiv şi, de aceea, întoarcerea la dramaturgia gorkiană mi se pare a fi cel mai frumos dar de care teatrul din Tg. Mureş l-a închinat aniversării Marii Revoluţii.

Valoroasa tradiţie stabilită în interpretarea pieselor gorkiene era însă atribuită în conştiinţa spectatorilor (şi, din păcate, nu numai a lor), în mare parte, aportului cîtorva actori consacraţi (Szabo Ernö, Kovacs, Delly), îndrumaţi de doi experimentaţi regizori (Szabo Ernö şi Tompa M.). Montarea *Vassei Jeleznova* de către un regizor tînăr (Harag György), fără concursul actorilor amintiţi şi într-o perioadă în care nivelul general al teatrului este — din motive pe care nu e cazul să le discutăm aici — în general mai scăzut decît în anii în care s-au prezentat primele trei spectacole gorkiene, a demonstrat însă că la Teatrul Secuiesc se pot realiza spectacole de valoare şi în condiţiile actuale, ale lipsei unora dintre vîrfurile scenei, dacă repertoriul este de calitate superioară şi dacă regizorul este nu numai talentat, dar şi un

Köszegi Margit (Vassa) și Erdös Irma (Rașel)

inspirat animator. A mai dovedit acest spectacol că prestigiul binemeritat, dobîndit cu ani în urmă de Teatrul Secuiesc, nu trebuie considerat ca fiind rezultatul exclusiv al existenței unor personalități deosebite, al căror important rol nu trebuie și nu poate să nu fie recunoscut, ci, în primul rînd, ca rezultatul existenței unui foarte omogen *colectiv*, însuflețit de năzuințe comune și care a reușit să-și cristalizeze un drum propriu de interpretare.

Acestui colectiv, care în ultimul timp (e vorba, de fapt, de vreo 4—5 ani) începuse să-și piardă omogenitatea și să nu mai aibă o preocupare permanentă pentru găsirea celor mai pregnante și mai variate mijloace de expresie, reușind rareori să mai atingă nivelul artistic superior al primilor ani de existență, piesa lui Gorki și îndrumarea regizorului Harag i-au redat vechile și apreciatele virtuți.

În primul rînd, Harag a avut o concepție regizorală foarte bine definită, căreia i-a subordonat toate elementele spectacolului, pînă la cele mai mici amănunte. Totul pe scenă vorbește de viața urîtă, tristă, plictisitoare și leneșă a burgheziei ruse din anii imediat următori revoluției din 1905. Rezolvarea găsită de regizor pentru finalul actului II, sau pentru scena „păsărica domnului" din actul III — momente în care, în spectacol, dezgustul de viață se îmbină cu viciul, și plictiseala cu demența — este doar un exemplu de felul în care a știut Harag să ilustreze această viață, să justifice replica rostită de Rașel: „Urît mai trăiți. Dar nici nu sînteți vrednici de o viață mai bună", replică de o importanță deosebită în economia piesei și care capătă astfel un înțeles deplin. Harag a adus pe scenă realitatea, dar n-a alunecat niciodată în naturalism. El a știut să găsească întotdeauna esențialul, pe care l-a ilustrat cu amănuntul cel mai semnificativ ales cu discernămînt și dozat cu grijă. În finalul actului I, de exemplu, din momentul în care Liza anunță moartea lui Serghei Jeleznov, felul în care sînt rostite cele cîteva replici, dar mai ales pauzele create de regizor, gesturile interpreților și mișcarea în scenă sugerează perfect mulțimea gîndurilor și sentimentelor de care sînt cuprinse personajele. Același lucru se poate spune și despre finalul piesei, care aduce, prin rezolvarea găsită de regizor în plastica și mișcarea interpreților, o încununare plină de dramatism a imaginii personajelor.

Regizorului i-a apărut foarte clar principiul profund artistic al „unității în diversitate", principiu care a stat la baza creației scriitorului, și a avut grijă ca în spectacol, potrivit textului, personajele să fie individualități puternic conturate, distincte, cu pregnante amprente personale, dar care, deoarece fac parte din aceeași lume, se întîlnesc undeva, într-o imagine de ansamblu a acestei lumi, ele nefiind de fapt altceva decît diferite moduri de existență ale aceleiași societăți.

Evident, meritul nu este exclusiv al regizorului, dar e limpede — și experiența Teatrului Secuiesc a dovedit acest lucru — că, fără o atentă și competentă îndrumare regizorală, actorii nu dau măsura deplină a talentului lor, iar de o imagine unitară, omogenă a ansamblului nici nu mai poate fi vorba. Din mîna lui Harag spectacolul a ieșit perfect închegat. Tensiunea dramatică crește într-o gradare precisă, cu momente de relaxare foarte bine alese și fără fisuri, fără să știrbească unitatea întregului. Cel mai elocvent exemplu în această privință îl constituie discuțiile dintre Vassa și Rașel. Prima dintre aceste discuții, cea de la începutul actului II, începe de la un nivel complet scăzut al tensiunii și crește gradat pînă la replica Vassei : „...Am cunoscut niște oameni atît de răi, încît te cuprinde o furie oarbă împotriva lor. Îți vine să le dărîmi casele și să dai foc avutului lor, iar pe ei să-i dezbraci pînă la piele, să-i lași să moară de frig și de foame, să-i strivești ca pe niște gîndaci..." Replica aceasta, care reprezintă punctul culminant al discuției de pînă atunci, constituie o revelație pentru Rașel („Ia te uită, chiar și în dumneata, în această ură a dumitale, este ceva de preț..."). Apare aici un prim moment de relaxare, care se continuă pe parcursul cîtorva replici. Apoi, din nou, brusc, tensiunea revine la nivelul înalt, atins în replica Vassei citată mai sus, și continuă să crească, atingînd nivelul cel mai ridicat în clipa în care apar fetele. Se realizează acum un al doilea moment de relaxare, de data aceasta de mai lungă durată. A doua discuție, pe la mijlocul actului III, fiind o continuare a primei, începe inițial de la o tensiune ridicată și atinge o intensitate maximă. Momentul de relaxare vine abia în momentul ieșirii din scenă a Rașelei. Ritmul interior și mișcarea exterioară — în concordanță, sau în opoziție, după cum o cere situația — sînt cu măiestrie stăpînite de regizor. Aproape de sfîrșitul actului II există o scurtă dar violentă ciocnire între Vassa și Natalia. Ritmul, pînă atunci lent, se accelerează. Tensiunea crește. Debitul verbal se precipită. Frazele se întretaie brusc, fără pauză. Dar această izbucnire e ca un foc de paie care ține numai o clipă. Apoi, deodată, totul reintră în „normal", viața reîncepe să curgă molcom, uniform, fără orizont.

Lui Harag i-a fost clar faptul că în conflictul principal al piesei nu se înfruntă numai două mame, ci, în ultimă instanță, două clase sociale profund antagonice, că piesa lui Gorki nu este o dramă intimistă, de familie, ci una cu largi și puternice rezonanțe sociale. De aceea, el a avut grijă să sublinieze că Vassa nu iubește în Colea pe nepot, ci doar pe moștenitorul întreprinderilor, că dacă Vassa a permis Rașelei să-l ia cu ea pe Feodor, pentru că spune ea „ce era să fac cu un bolnav ?", nu-i îngăduie în schimb să-l ia pe Colea, tocmai pentru că nepotul îi este de folos în afacerile ei. De altfel, într-una din replicile Vassei e cuprinsă ideea că pentru ele două există interese mult mai mari decît cele familiale : pentru Rașel ideea revoluției, iar pentru Vassa afacerile. Köszegi Margit are în rolul Vassei o creație remarcabilă ; poate cea mai strălucită, într-o carieră lungă și nelipsită de succese. Ea și-a construit personajul, pornind de la replica prin care Rașel o caracterizează pe Vassa drept o femeie deșteaptă, puternică, dar totuși sclavă : sclavă a banului, a intereselor materiale meschine. Actrița se mișcă în scenă cu pași mari și hotărîți, are gesturi energice și categorice, o plastică ce subliniază forța și conștiința ei, priviri poruncitoare. Simți că e stăpînă și că tuturor le e teamă de ea. Sînt apoi cîteva momente, create de regizor, în care Vassa rămîne singură în scenă, fără să aibă vreo replică. În aceste momente, imaginea Vassei se întregește cu cîteva elemente absolut necesare înțelegerii depline a personajului, în perspectiva evoluției rolului. O vezi, pentru o clipă, obosită, hărțuită, frămîntată. Dar numai pentru o clipă, pentru ca imediat gîndul la afaceri să-i redea stăpînirea de sine și energia. Obișnuită ca toți să i se supună, împotrivirea Rașelei o irită, o enervează ; în jocul actriței acest lucru se lasă simțit sub calmul aparent pe care-l afișează. Köszegi Margit a marcat cu multă subtilitate faptul că pe Vassa nu o frămîntă atît ideea că Rașel ar putea să-l ia pe Colea, cît ideea revoluției, a distrugerii clasei ei, a pierderii averii și, marcînd un drum evolutiv al acestor gînduri, ea ajunge în mod firesc și necesar la hotărîrea de a o preda pe Rașel jandarmilor.

Moartea personajului e pregătită cu grijă de actriță. Pe măsură ce primește noi lovituri, pe măsură ce apar noi griji, Vassa e tot mai obosită și apare tot mai des senzația de sufocare. Într-o ultimă discuție cu Rașel, Vassa îi spune : „Pricepe că mie, Vassa Hrapova, nu-mi pasă de clasa asta (burghezia — *n.n.*). Spui că e pe moarte ? Nu mă privește ! Eu sînt sănătoasă. Sînt stăpînă pe întreprinderea mea și nimeni nu-mi poate sta în cale, nimic nu mă poate înspăimînta". În acest moment, Vassa dă impresia unui stejar falnic și viguros, cu rădăcinile puternic și adînc înfipte în pămînt. Dar, peste cîteva minute numai, după ce află că și propria ei familie, că și fratele ei Prohor și fiica ei Natalia „atîta așteaptă, să mă muște, fie și de călcii, numai să mă muște", se prăbușește ca un stejar găunos, mîncat de carii, ca un stejar putred, care nu mai poate rezista furtunii. Evident, moartea Vassei are un sens simbolic mult mai larg. Regizorul s-a ferit însă de a cădea în simplism sociologic. El a subliniat semnificația socială a acestui fapt, accentuînd tocmai drama personală a Vassei, moartea ei ca individ, dar un individ care — tot datorită liniei date de regizor și, bineînțeles, măiestriei interpretei — apare ca un reprezentant tipic al unei anumite categorii sociale pe care furtuna revoluției ce se apropia urma să o doboare. Furtuna care o doboară pe Vassa pătrunde pe scenă prin Rașel. E limpede deci că, în înfruntarea Vassa-Rașel, Rașel trebuie să domine, deși puterea e de partea Vassei.

Regia i-a creat interpretei (Erdös Irma) condițiile necesare, atît prin jocul de scenă (dirijat astfel încît să reliefeze superioritatea Rașelei, puterea ei morală, năzuința și fermitatea ei), cît și prin accentuarea treptată a neliniștii de care e cuprinsă Vassa, pe măsură ce Rașel îi aruncă în față o serie de adevăruri. Aceste adevăruri au sunat însă uneori fals, lozincard, neconvingător, pentru că actrița nu a găsit întotdeauna intonația cea mai bună, pentru că replicile n-au avut întotdeauna căptușeala emoției, sau poate pentru că actrița se repetă într-un mod supărător, reeditînd în acest rol clișee cunoscute, întrebuințate în alte ocazii. Această parțială nereușită este singura din spectacol.

Szamossy Kornelia, interpreta Ludmilei, a fost revelația spectacolului. Mi-au plăcut sinceritatea și spontaneitatea jocului ei și în special mulțimea și varietatea amănuntelor semnificative folosite de actriță pentru realizarea unui personaj viu, a unui caracter complex. Consemnînd acest fapt, trebuie însă să revin din nou la rolul regiei, deoarece succesul actriței mi se pare a fi în mare măsură meritul regizorului. Într-adevăr, după o bună Rosalinda (*Cum vă place*, spectacol de absolvire al Institutului de Teatru „Sentgyörgyi Istvàn"), am revăzut-o în cîteva roluri în care a dezamăgit. Recent însă, a avut două creații foarte izbutite: Dona Diana și acum Ludmila. Și, deoarece în aceste două spectacole, spre deosebire de celelalte în care a mai jucat, se observă o deosebită preocupare a regizorului pentru munca cu actorii, se poate trage ușor concluzia sus-amintită. Cert este că Szamossy are talent, dar are nevoie de un foarte bun regizor pentru a-l putea valorifica. Altfel, cade în păcatul manierismului, repetînd la infinit aceleași mijloace de expresie.

Ceilalți interpreți au fost, toți, foarte buni. Și chiar dacă spațiul nu ne permite să le analizăm creațiile, merită să-i amintim măcar cu numele: Mende Gabriella (Natalia), Banyai Marta (Anna), Szabo Duci (Liza), Sarlai Imre (Prohor).

Zeno FODOR

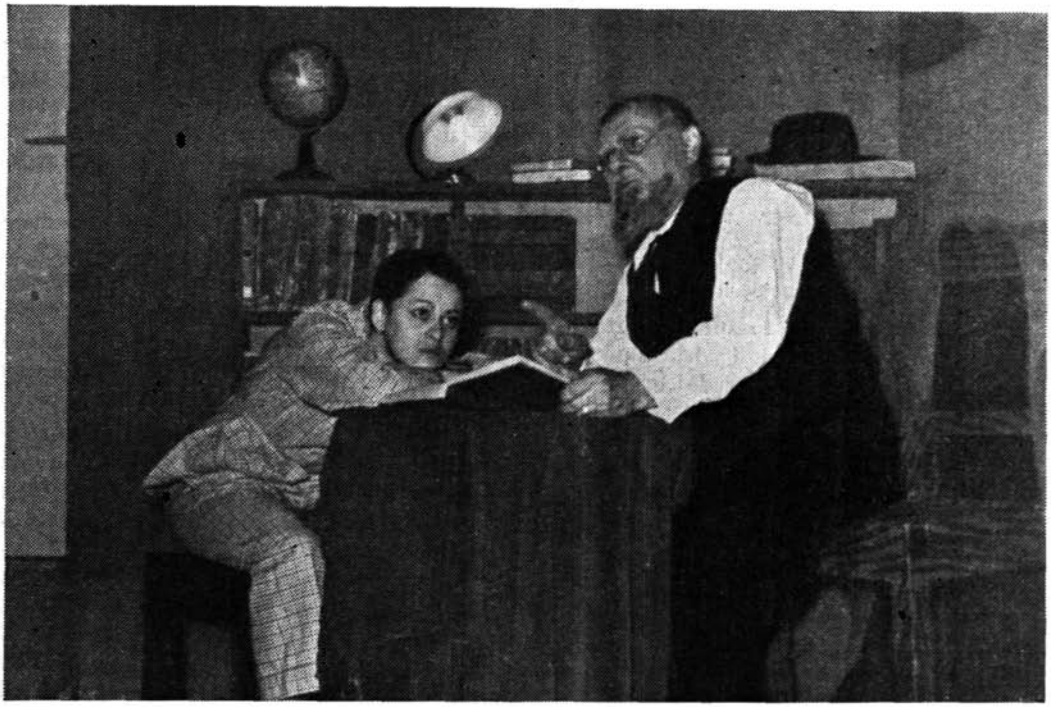
Tradiționalism și contemporaneitate

Teatrul Evreiesc de Stat Iași: *Generația din pustiu* **de L. Bruckstein**

Deși tînăr, Ludovic Bruckstein este un autor cunoscut de o bună parte a publicului din țara noastră. Piesele sale: *Familia Grinwald, Schimbul de noapte* și *Întoarcerea lui Cristofor Columb* — reprezentate în ultimii ani la diferite teatre — au dezvăluit un talent autentic, care, dincolo de stîngăciile inerente — cum se zice — începuturilor, se arată pasionat de analiza unor fapte de conștiință determinate de situații actuale.

Generația din pustiu[*] — noua lucrare a lui Bruckstein, reprezentată de Teatrul Evreiesc din Iași în cinstea celei de a zecea aniversări a Republicii Populare Romîne — marchează o certă lărgire a cîmpului de investigație și o incontestabilă îmbogățire a însușirilor compoziționale stăpînite de autor.

Piesa montată de curînd pe scena Teatrului Evreiesc de Stat face parte dintre lucrările ce se susțin pe un personaj-pivot, al cărui profil moral capătă sens prin contactul cu personaje și situații adecvate tocmai acestui scop. Firește, piesele de această factură sînt, într-un fel, mai pretențioase, prin interesul deosebit pe care trebuie să-l



Sarina Krauss (Iancu) și Sol. Friedman (Avram)

suscite acel personaj-cheie. De obicei, în asemenea cazuri avem de-a face cu ilustrări biografice, vizînd personalități care au îndeplinit cîndva roluri proeminente pe diverse planuri de activitate. Filmele neorealiste italiene ne-au obișnuit însă și cu eroi mai puțin proeminenți. *Feroviarul,* de pildă, impresionează mai autentic decît biografia romanțată sau poleită eroic a cutărui personaj din alt secol.

Am pomenit anume de eroul lui Pietro Germi, pentru că, lăsînd la o parte coordonatele geografice, profesionale și de temperament, procedeul de creație al lui Ludovic Bruckstein ni s-a părut înrudit întrucîtva cu acela practicat de autorii filmelor pe care ne-am obișnuit a le numi neorealiste. Cineva s-ar putea întreba, într-adevăr ce interes poate prezenta astăzi, ca personaj literar, un simplu bătrîn dintr-o modestă așezare provincială, fost cărăuș, un evreu ale cărui ocupații obișnuite sînt lectura textelor biblice și discuțiile duioase cu micuții săi nepoți ? Autorul *Generației din pustiu* este, totuși, evident atașat de personajul său, și-l plasează în planul întîi, poetizînd o existență simplă dar adînc grăitoare.

Avram Urenfeld este un înțelept, preocupat de respectarea unor străvechi precepte morale. Ca om din popor, care a cunoscut sărăcia și amarul muncii în folosul bogaților, bătrînul a reținut din aceste precepte ceea ce răspunde mai exact idealurilor etice ale clasei lui : „Dincolo de cinste, orice trai bun e o rușine și o jignire adusă omeniei și omenirii". Fără retorism și fără accentuări de melodramă, Avram Urenfeld e preocupat de ideea afirmării adevărului și a împlinirii dreptății, chiar în pofida sentimentelor lui de părinte. Este evident că în conturarea acestui caracter, autorul a pornit de la observarea unui adevăr psihologic, întrupat în exemplare umane concrete. El caută să depășească unele șabloane ale eroului pozitiv și, depărtîndu-se de schematism, ne arată în Avram Urenfeld un om, care, bazîndu-și conduita pe suportul etic oferit de tradiția multimilenară a legendelor Pentateuhului, manifestă o deplină înțelegere și o aderare sinceră la normele contemporane ale conviețuirii socialiste.

Semnificația personajului creat de Ludovic Bruckstein nu se reduce, însă, la cele arătate mai sus.

Pentru a-i aprofunda caracterul, pentru a sublinia valoarea umană a comportării sale, autorul îl pune în situația de a emite sentințe, apreciind cu severitate, dar fără vehemență, faptele semenilor. Pentru el, oamenii se împart în două categorii: *generația de robi,* care se închină vițelului de aur, „generația de sclavi, obișnuită cu sclavia" — în înțeles moral —, și *generația din pustiu,* o generație tînără, care crește, „o generație de oameni liberi, care merită și știe să prețuiască libertatea". Primii înjosesc demnitatea omului, batjocoresc ideea de adevăr și de dreptate pentru a acapara averi nemuncite; ceilalți — oameni adevărați — trăiesc din plin conștiința libertății lor, respectînd demnitatea și viața tuturor. Alegoria se bazează pe legenda biblică a vițelului de aur, pe care Moise, dătătorul de legi, l-a ars, aruncîndu-i cenușa pe fața apei. Citată de autor ca un motto la începutul piesei, legenda aceasta capătă funcția unui simbol.

Față de profunzimea conflictului interior care-l frămîntă pe bătrînul Avram, restul acțiunii este mai palid, fapta necinstită a lui David Urenfeld și reacțiile diferite pe care ea le întîmpină situîndu-se pe un alt plan, cu un răsunet minor. Amestecul alegoricului cu satira, limitată la aspectele cotidianului plat și prozaic (actul II), se realizează cu oarecare dificultate, în dauna uniformității de atmosferă și a consistenței celorlalte personaje. Acest din urmă neajuns este, de altfel, comun multor lucrări a căror finalitate vizează un unic erou central, în jurul lui gravitînd toate celelalte personaje.

În această ordine de idei, trebuie să revenim la observația făcută în treacăt, la început. Pe parcursul acțiunii autorul adaugă o serie de elemente străine filonului principal, urmărind să evidențieze o serie de idei. Așa este simetria legăturilor de prietenie între evrei și neevrei (Avram — Anton Baciu, Chane — Terca, David Urenfeld — Mihai Spiridon ș.a.), care apare ca un procedeu artificial de susținere a unei teze. La fel, adversitatea aparentă, apoi dizolvată imediat, între avocații celor doi acuzați. Un contur interesant mai are, totuși, „Necunoscuta", personaj schițat cu multă finețe și care ar putea căpăta dezvoltare într-o lucrare aparte.

În interpretarea colectivului de la Teatrul Evreiesc „A. Goldfaden" din Iași, *Generația din pustiu* a trecut un serios examen de viabilitate. Regizorul Iso Schapira a sezisat cu justețe valoarea și puterea de generalizare pe care i-o conferă lucrării linia alegoriei de care am amintit. Fără a aluneca spre excentricități gratuite, el a închegat un spectacol echilibrat, luptînd să acopere decalajul existent între eroul principal și celelalte personaje. Efortul de valorificare a facturii simbolice, proprie acestei piese, a fost atribuit cu precădere interpreților. El s-a concentrat însă, cum era și firesc, asupra rolului Avram Urenfeld, căruia artistul emerit Solomon Friedman i-a dat autenticitate și o nuanțată poezie. Jocul sobru și interiorizat al lui S. Friedman a justificat rostul ultimului act care, altfel, din punctul de vedere al acțiunii, nu prezintă interes.

Decorurile lui Isiu Schärf au satisfăcut în bună măsură indicațiile autorului și concepția regiei. Marcarea sinuozităților de sens, introduse de legendă și simbol, s-ar fi cuvenit totuși efectuată cu mai puțină timiditate, într-un spectacol care anunță un dramaturg ce evoluează spre atitudinea de interpretare a realității prin prisma moralistului.

N. BARBU

Teatru la microfon

Uraganul **de Bill Beloțerkovski**; *Intîlnire la Senlis* **de J. Anouilh**; *Institutorii* **de O. Ernst**; *Paharul cu apă* **de E. Scribe**

În cronica anterioară observam, în treacăt, că cele patru premiere radiofonice din luna precedentă erau circumstanțiate la o tematică puțin variată, lucru ce putea incita scrupulozitatea unui auditor mai exigent în privința alcătuirii repertoriului de teatru la microfon. Trebuie însă, de data aceasta, să recunosc că aprehensiunea — dacă a putut să-și facă loc la un moment dat — asupra compoziției repertoriului a fost neîntemeiată, deoarece nu mai departe decît în luna imediat următoare, am avut prilejul să ascultăm patru alte premiere radiofonice, care au arătat tocmai preocuparea colectivului de conducere al emisiunii de a evita uniformitatea. Cele patru audiții care fac obiectul cronicii de față au, în primul rînd, meritul de a ne fi prezentat patru scriitori cu totul diferiți, autori ai unor opere cu subiecte referitoare la epoci, probleme și evenimente absolut deosebite. Acestea sînt, în ordinea transmisiunii lor: *Uraganul* de Bill Beloțerkovski, *Întîlnire la Senlis* de Jean Anouilh, *Institutorii* de Otto Ernst și *Paharul cu apă* de Eugène Scribe. Iată un repertoriu asupra varietății căruia nu s-ar putea face nici o obiecție. Discutabilă însă este oportunitatea includerii unora din aceste piese în programul respectiv, lucru asupra căruia voi reveni mai jos.

Asupra calității acestor transmisiuni sînt de spus, din păcate, lucruri la fel de variate. Și voi începe cu prima din adaptările radiofonice amintite: *Uraganul*. Trebuie să declar din capul locului că ea n-a corespuns așteptărilor. Varianta radiofonică n-a reușit să redea nici amploarea de frescă a piesei, a cărei acțiune se petrece în timpul războiului civil, nici tonul eroic și patetic ce o străbate de la un capăt la altul. Poate, și desigur, că principala defecțiune a pornit de la concepția de bază a adaptării (Mugur Mardan), care — în efortul de a învinge dificultățile, foarte mari, e adevărat, impuse de un asemenea travaliu, în cazul de față — a recurs la o soluție de compromis prin substituirea viziunii dramatice directe unei viziuni narative, în sensul că unul din personajele principale din piesă (marinarul) a fost transformat pur și simplu în crainic și a fost pus să evoce la modul narativ evenimentele „de acum 40 de ani", cum spune el. Prin acest procedeu, intensitatea dramatică extremă a piesei a coborît în mod fatal la o temperatură medie, iar, pe de altă parte, audiția n-a mai transmis impresia unei reflectări directe a realității, adaptarea devenind mai degrabă o relatare cu exemplificări „jucate", a diferitelor episoade din lucrarea originală.

Aici, o marte parte din vină se răsfrînge și asupra regiei artistice (Const. Moruzan), care ar fi trebuit să insiste ca, în mod excepțional, timpul rezervat acestei emisiuni să fie prelungit, astfel încît cele 11 tablouri ale piesei să poată fi realizate, dacă nu chiar toate (așa cum s-a și întîmplat), dar în orice caz nu în forma expeditivă în care au fost realizate unele (mai cu seamă tabloul 2 și tabloul 6, peste care s-a trecut în marea viteză a minutelor ce terorizează uneori existența mirifică a microfonului). Și fiindcă sîntem la capitolul regie, trebuie să amintim că nici ceilalți colaboratori ai regizorului artistic, și anume, regia tehnică (ing. Gabriela Barca), regia de studio (Const. Păsculescu) și regia muzicală (Paul Urmuzescu), n-au găsit, de data aceasta, mijloacele adecvate pentru redarea temei mărețe, cu o gamă complexă de manifestări, din piesă. Prin zgomote de pași, prin multe — prea multe! — uși trîntite, printr-o salvă de pîrîituri de mitralieră și prin cîteva urale, mai toate acoperite cu torente de ilustrații muzicale, n-am putut sezisa nici eroismul ce caracterizează eroii piesei, nici ritmul înălțător ce conduce succesiunea tablourilor spre deznodămîntul dramatic, mobilizator, din textul original. În tabloul final, dezlănțuirea de plînsete la moartea președintelui a creat mai curînd o atmosferă de jale, în loc să exprime dîrzenia celor rămași în viață de a lupta cu abnegație pentru apărarea cuceririlor lor. De asemenea, în tabloul 7 („Munca voluntară") am înțeles că scena se petrece pe un șantier (ridicarea zăpezii de pe o stradă, dacă nu mă înșel), dar, în multa vorbărie desfășurată acolo, n-am distins zgomotul specific al unei astfel de acțiuni.

În ceea ce privește interpretarea, actorii s-au străduit să scoată maximum de expresivitate din textul pe care li-l oferea adaptarea. Colea Răutu, în marinarul-povestitor, a fost uman, firesc, imprimînd rolului umorul împletit cu accente de devotament pentru cauză specifice personajului. G. Calboreanu, în rolul președintelui, a exprimat modestia, dublată de intransigență în situațiile dramatice, dar mi s-a părut, totuși, cam sfătos atunci cînd ar fi trebuit să pună mai mult patos în replicile sale. Sandu Sticlaru a compus cu multă naturalețe rolul personajului zurliu pe care-l interpreta (Savandeev), ferindu-se să șarjeze, iar Gina Petrini a fost vibrantă în rolul redactoarei comuniste. Lucruri bune se pot spune și despre ceilalți interpreți, prea mulți pentru a-i putea aminti aici pe toți. Anume am lăsat la urmă intervenția oarecum episodică a moșneagului devotat revoluției (Raevici), din tabloul 9 („La capătul puterilor"), în care G. Storin a fost magistral. În special, intonarea Marseillezei de către acest decan al actorilor noștri poate fi socotită o cucerire prețioasă a imprimărilor radiodifuziunii bucureștene.

Cu piesa lui Jean Anouilh *Întîlnire la Senlis,* am trecut într-o epocă și un domeniu cu totul deosebite. Acțiunea se petrece la Paris, în zilele noastre, și tematica ei se reduce la o problemă de ordin psihologic. Un tînăr de proveniență burgheză, dezgustat de atmosfera din casa părintească, vrea să petreacă măcar o seară „în familie" cu iubita lui, fapt pentru care evadează din Parisul convențiilor și conformismului apăsător și închiriază un apartament la Senlis, unde improvizează, cu ajutorul unor actori angajați anume pentru asta, o nouă „familie", care trebuie să se comporte așa cum dorește el, atunci cînd iubita lui va apărea în mijlocul ei. Printr-o serie de „încurcături" conduse cu abilitate de dramaturg, dar cam încurcate în versiunea radiofonică a adaptatorilor (Nicușor Constantinescu și George Voinescu), planul tînărului Georges Delachaume e demascat și acesta e nevoit să se întoarcă în vechiul bîrlog, fără a fi cunoscut poezia unei seri frumoase. Piesa e o satiră la adresa burgheziei pariziene, și toate rolurile — cu excepția celor doi îndrăgostiți, Georges și Isabelle — au o funcțiune caricaturală.

Realizarea emisiunii a fost în general la nivelul adaptării, adică, — aș spune, spre a rămîne în atmosferă — pasabilă. La un moment dat, unul din actorii angajați să „facă" o familie pe gustul lui Georges, declară în piesă : „Cum, să jucăm peste o jumătate de oră un rol pe care nici nu l-am citit ?" Or, în imprimarea de față, mai toți interpreții au lăsat impresia că, în fața microfonului, ei și-au *citit* rolurile, lucru pe care undele, oricît de imponderabile ar fi ele, îl trădează totdeauna. Cu toate acestea, Coty Hociung și Silvia Fulda au interpretat cu destulă sugestivitate doi burghezi afectați și zaharisiți, iar Virginica Popescu, o metresă ale cărei reacții pasionale le-am fi vrut mai precise. În schimb, Radu Beligan (în Georges) și Lili Popovici (în proprietăreasa de la Senlis) au avut două voci foarte plastice, dovedind încă o dată acea inteligență și sensibilitate radiofonică ce pot înlocui jocul de scenă prin simpla mișcare a registrului vocal. Aurelia Sorescu (în Isabelle) a fost o parteneră plină de suavitate și farmec. Jules Cazaban, Nineta Gusti, Marietta Rareș și Tudorel Popa, în restul personajelor mai importante, au contribuit la conturarea ambianței sociale din piesă. Despre regie nu avem nimic de spus, pentru bunul motiv că atît banda sonoră, cît și „Programul de radio" au ținut să le treacă sub tăcere...

Celelalte două piese, audiate în perioada care face obiectul acestei cronici, aparțin unui repertoriu, am spune tradițional, așa încît „montarea" lor în fața microfonului a avut de înfruntat mai puține dificultăți, în schimb reușita a fost mai mare. Dar o reușită mai mult de ordin tehnic, deoarece atît *Institutorii* cît și *Paharul cu apă* sînt două piese care nu mai transmit azi decît un palid mesaj auditorului ; întîlnirea lor simultană în repertoriul radiofonic, mai ales în imediata apropiere a celorlalte două lucrări precedente, pare de aceea insuficient îndreptățită. Fără a face parte din repertoriul marilor clasici universali — a căror readucere în fața microfonului e oricînd binevenită —, ele nu ilustrează însă nici dramaturgia modernă prin vreun conținut deosebit. În special, *Institutorii* a lăsat impresia de ceva scos de la naftalină și expus în lumina de neon a reflectoarelor actuale. De lucrul acesta pare a-și fi dat seama adaptatorul însuși (Ion Finteșteanu), care a cumulat și rolul de regizor și de prim interpret și care a încercat să disloce piesa din „epocă" și să șteargă praful desuetudinii depus peste retorismul replicilor ei. Adaptarea radiofonică a fost făcută, trebuie să recunoaștem, cu abilitate și a reușit să obțină rezultatele dorite, prin aplicarea unor procedee de un anumit efect. Așa, de pildă prezentarea personajelor, prin uzitarea unui procedeu cinematografic, cînd odată cu rostirea numelui apare, prin suprapunere de secvență auditivă, și imaginea vocală respectivă, este în același timp o introducere în atmosferă — viața belferilor — și ea se face pe nesimțite, ceea ce constituie un element pozitiv — și trebuie să adăugăm : ingenios, în materie radiofonică — al adaptării de față.

Piesa ne-a solicitat atenția numai datorită unei interpretări de bună calitate. Fiecare actor a realizat un rol pregnant, cu prezență fizică (deși nu era decît auditivă), iar absența costumelor și a decorurilor nu s-a simțit nici o clipă, acțiunea căpătînd, prin simpla întîlnire a glasurilor, formă și volum în spațiu. De asemenea, caracterele, ilustrate de obicei în teatru și prin apanaje fizice, exterioare, au fost sugerate aici numai prin voci. Astfel, Ion Finteșteanu a creat un Flachsman plin de vanitate și orgoliu ieftin, Costache Antoniu a avut umorul sănătos și constructiv al inspectorului Prell, Niki Atanasiu a ilustrat sugestiv caracterul de intrigant al lui Diercks, Ion Manu a realizat cu mult haz un fel de Chicoș-Rostoganul în profesorul Weidemann, iar Geo Barton a redat cu sobrietate și fermitate rolul cel mai complex, de fapt, al lui Flemming. În rolurile feminine s-a valorificat printr-o voce caldă Valeria Gagealov în domnișoara Holm. Audiția a fost clară, fără ilustrații muzicale de prisos, iar corul de copii, introdus în cîteva scene, dar mai ales în final, a dat multă grație și poezie spectacolului.

Tot atît de bine a fost urmărită — păstrînd rezervele pomenite în legătură cu locul ce i s-a acordat în repertoriu — și adaptarea după *Paharul cu apă*, deși aici ingredientele specifice genului s-au resimțit mai des: prezentarea lui Eugène Scribe a fost cam lungă și nu absolut necesară, fiindcă ea se putea citi și în „Programul de radio", răpind o bună parte a benzii care ar fi putut fi rezervată introducerii în epocă și atmosferă, unde s-a insistat prea puțin, mai ales că era vorba de o piesă cu contingențe la istorie. Crainicul, folosit foarte mult, și-a depășit funcțiunea, adoptînd un stil interpretativ, cînd ar fi trebuit să fie numai enunciativ. Ca interpretare, N. Brancomir în politicianul cinic și intrigant, care se voia și spiritual, a fost prea liniar, și mai multă mobilitate psihologică, cerută de rol, ar fi înzestrat personajul cu un contur mai bogat. Nelly Sterian, în rolul ducesei, și Val Săndulescu, în al tînărului locotenent Masham, au plutit la nivelul strict corespunzător, fără a depăși limitele unei corecte interpretări scenice. Or, microfonul, dacă în unele privințe cere mai puțin, în altele, cere ceva mai mult. Ne-au demonstrat acest lucru, în piesa de față, cele două interprete ale rolurilor feminine principale: Liliana Tomescu (Regina) și Raluca Zamfirescu (Abigail), două actrițe născute parcă pentru microfon. Ele ne-au arătat o dată mai mult, că vocea poate fi o oglindă a caracterului. Gingășia și candoarea, accentele de mirare feciorelnică sau de gravitate căutată, elanurile luminate de bucurie sau frînte de umbra unei deconcertări subite au conturat perfect imaginea celor două personaje — o regină jună și anticonformistă, dușmana protocolului și a etichetei, și o fată simplă, dar cu instincte și intuiții sigure — prin nuanțarea adecvată a fiecărei situații și prin mularea vocilor la fiecare vibrație interioară. Prezența lor în fața microfonului ne-a transmis tot timpul un fior de artă veritabilă, angajîndu-ne interesul față de o piesă, altfel, fără alte pregnanțe vii.

Regia artistică (Mihail Zirra) a dovedit rutina necesară pentru a crea ceea ce se numește un spectacol plăcut.

Pericle MARTINESCU

Teatru la televiziune

1 Aprilie, **după I. L. Caragiale**

Colectivul de creație de la Televiziune a avut o inspirație fericită: a ecranizat monologul *1 Aprilie* al lui Caragiale (care e altceva decît schița *1 Aprilie* de același autor). Dramatizarea nuvelelor lui Caragiale preocupă de multă vreme pe oamenii de teatru și de cinematograf din țara noastră. Ionel Teodoreanu a făcut cîteva asemenea încercări (destul de puțin izbutite) pe vremea cînd era directorul teatrului din Iași. Jean Georgescu a transpus în film *O noapte furtunoasă*, în chip abil pentru acea epocă. De filmul *O scrisoare pierdută* nu trebuie să vorbim, căci el este doar un film arhivă, consemnarea pe peliculă a unei piese jucate pe scenă. Jean Georgescu a mai ecranizat cîteva schițe de Caragiale, cu multă savoare. În sfîrșit, din *Două loturi* s-a făcut un film unde mesajul moral al marelui nostru satiric a fost redat cu o remarcabilă iscusință. Aceeași dibăcie psihologică trebuie observată și în opera regizorului Lucian Pintilie în sceneta *1 Aprilie*, interpretată de Ion Lucian la televizor.

Am spus de multe ori că în plus de comicul verbal și de hazul caricatural fizic al personajelor, opera lui Caragiale — operă plină de o apăsătoare tristețe — conține o idee fundamentală. Miticii săi sînt niște oameni inconsistenți, cu suflet gol, trăind nu cu gîndul de a-și ameliora personalitatea, ci cu acela de a pîndi norocul și tot „ce pică", zilnic, de la „ceasul bun". Aceasta îi dă lui dom' Mitică o ferocitate de o lamentabilă speță, bazată nu pe cinism sau pe superbă cruzime, ci pur și simplu bazată pe nesimțire și neant moral. Marile categorii etice: justiție, curaj, bunătate, ajutorare a altuia îi sînt nu numai indiferente, îi sînt necunoscute. Glumele sale sînt naturalmente feroce. Cînd vrea să facă păcăleli de 1 aprilie le face de preferință macabre, ca în cele patru scrisori din schița *1 Aprilie*. După ce a scris această istorioară, Caragiale a simțit nevoia să „corseze" caracterul sinistru al glumelor lui dom' Mitică. Și a scris monologul *1 Aprilie*. E semn că ideea îl preocupa. De astă dată, din păcăleală iese o crimă. Moare chiar domnul Mitică, autorul și regizorul farsei. Și felul cum reacționează povestitorul — prietenul și complicele lui Mitică — la această oribilă întîmplare este arătat admirabil de Caragiale prin fiecare frază. Supraviețuitorii nu-s îngroziți de oroarea faptei lor, ci plictisiți și obosiți că au fost băgați într-o afacere ca asta, la poliție, și că și-au pierdut și slujba la minister. Ei mai sînt și fuduli. Tot timpul, povestitorul amintește că el i-a spus lui Mitică că n-ar fi cazul să facă o asemenea glumă..., deși, tot din text reiese că o aprobase și el cu entuziasm. De asemenea caracteristic e că singurul lucru pe care prietenul de cafenea al lui Mitică îl reține în memoria sa este că mama celui asasinat țipa în fața cadavrului: „Frumosu maichii!", la care domnul Mitică Bis se revoltă: „Asta-i culmea! Auzi! Mitică și frumos! Poftim!..." Se poate ferocitate mai abjectă?

Se știe că Televiziunea noastră deocamdată nu face, ca în alte țări, filme T.V.[1] speciale. Se lucrează numai pe viu. Spuneam în cronica mea precedentă că echipele de creație de la T.V. își propuneau să introducă ceva mai multă variație cinematografică prin mijlocul supraimpresiunii. *1 Aprilie* se preta în chip deosebit la aplicarea acestui procedeu. S-a făcut ceea ce pe vremuri — și din motive asemănătoare — făcuse Sacha Guitry. Nedispunînd de bani și de mijloace tehnice savante, Guitry realizase un film unde cînd și cînd apărea el, în imagine, așezat la o masă de cafenea, și își depăna în cuvinte amintiri despre anumite fapte întîmplate. A ieșit din aceasta un film delicios („Le roman d'un tricheur"), care a bătut toate recordurile financiare ale ieftinătății.

Regizorul Pintilie a procedat la fel. A instalat pe actorul Ion Lucian la o masă de berărie, cu mai multe pahare și comeseni. În stare de semiebrietate, el povestește macabra farsă care s-a terminat cu asasinarea lui dom' Mitică — însuși autorul păcălelii ticluite de 1 aprilie. În supraimpresiune apar personajele sinistrei glume, care joacă mut, pantomimic, dar reexecutînd mișcările buzelor sincron cu vorbele lui Lucian (care apare simultan și la masă, ca povestitor, și în grupul supraimprimat). Personajele au exact mutrele caricaturale reclamate de poveștile caragialești. Au, aș putea zice, și ceva din caricaturalul de tip René Clair. Căci Pintilie a introdus aci și acel „dans al obiectelor neînsuflețite", așa de caracteristice marelui regizor francez. Scenariul e alcătuit astfel încît mereu să se treacă de la masa circiumii și de la gesturile povestitorului la imaginea grupului care joacă mut întîmplarea. Textul lui Caragiale a fost păstrat aidoma. Dar racordurile, intervenția obiectelor, gesturile povestitorului — elemente care nu figurează în schița originală — au fost invenția autorilor piesetei T.V. Și trebuie să o spunem, o invenție nu numai plină de haz, dar și în perfectă concordanță cu umorul, cu tristețea și, în genere, cu toate indignările lui Caragiale față de acești Mitici ai săi, despre care — scrie Ibrăileanu — spusese cîndva: „Îi urăsc, mă! Îi urăsc".

Artistul Lucian care este în jocul său de o rară naturalețǎ și de un haz curat caragialesc, necăzînd nici un moment în bufonerie, a făcut aci un lucru bun. Atît de bun încît, se pare, conducerea Televiziunii are intenția să-l mai prezinte o dată. Atît de bun încît, aș zice eu, lucrarea ar merita să fie pusă la punct și prefăcută într-un film de scurt metraj.

Observăm, înainte de a termina, mulțimea de mijloace, mereu altele, pentru a face ca în momentele necesare, fața lui Lucian să nu fie văzută de spectator, deși persoana lui fizică continuă a se afla pe ecran.

Autorii piesetei găsiseră, spre sfîrșitul poveștii, un „gag" la care au renunțat apoi, socotindu-l prea „tare", prea „grand-guignol". Un gag foarte scurt: se arată cele două mîini prinse în cătușe polițienești, ale lui „Mișu poltronu", acela care înnebunit de frică îl lovise în cap cu bastonul și-l omorîse pe glumețul Mitică. Apoi, imediat după asta, cele două mîini devin mîna lui Mișu și a Cleopatrei, consoarta decedatului.

---

[1] Preferăm și noi notația consacrată internațional pentru televiziune.

Cei doi supravieţuitori ai „păcălelii", după ce lucrurile s-au calmat (în ţara liniştii şi „dulceţii de a trăi", care se numea „Belgia Orientului", toate se liniştesc), cei doi supravieţuitori purced, frumos, la „juste nupţii". Cred că această scenă „tare" era în perfectă corespondenţă cu viziunea lui Caragiale, nu numai ca fond, dar şi ca formă. Zarifopol a scris odată despre percepţia „grand-guignol" a lui Caragiale, care declara singur: „văd enorm şi simt monstruos". Această metodă perceptivă el o căpătase, desigur, în cursul îndelungii sale observări a acestui Mitică, la care superficialitatea şi ferocitatea stupidă căpătau cu adevărat ceva monstruos.

P.S. Regia: Lucian Pintilie. Distribuţia: *Mache,* Ion Lucian; *Cleopatra,* Liliana Tomescu; *Mişu,* Victor Rebengiuc; *Mitică,* Oct. Cotescu. Decoruri: Lucia Andreescu.

D. I. SUCHIANU

Teatru de păpuşi

Ursuleţii veseli de **Polivanova**; *Micul Muck* de **T. M. Petcuţ**

De multe ori uităm că principalii spectatori ai teatrului de păpuşi sînt... copii. Răsfăţaţi, ca spectatori maturi, de subtilităţile artistice cu care ne-a obişnuit „Ţăndărică" în reprezentaţiile sale serale, le căutăm şi în matineele în care ne aflăm amestecaţi cu copiii, care se bucură cînd văd „ursul" şi izbucnesc în chiote atunci cînd pe scenă se mişcă o cutie de lemn boită ca un tren. „Ţăndărică" are o diversitate de spectatori, ale căror vîrste variază de la patru ani în sus... Şi poate, printre spectatorii cei mai „năpăstuiţi" se află cei mai pasionaţi iubitori de teatru, cei pe care clasificările pedagogice îi numesc „preşcolari", situaţi în zona analfabetismului obligator şi trecător. Interesaţi în primul rînd de imaginea vie, de mişcarea şi gesticulaţia abundentă, preşcolarii au un repertoriu dramatic foarte sărăcăcios (care, în treacăt fie spus, nu e mai sărac decît proza şi poezia din acelaşi sector).

Preşcolarii cer o literatură specifică: o anecdotică simplă dar viguroasă (cu ciocniri cît mai plastice), un umor gros, îndreptat pe o linie educativă. Principalul scop educativ, al „bunelor deprinderi" igienico-familiale, rămîne ca o problemă de căpătii. Educarea curajului şi voinţei, educarea loialităţii, a dragostei de frumos sînt teme pe care copiii mici au nevoie să le întîlnească des exprimate artistic. Cu mici excepţii, Teatrul „Ţăndărică" era dator preşcolarilor, mai puţin ataşaţi — fără voia lor — de acest colectiv, decît entuziaştii esteţi şi critici de teatru...

Ursuleţii veseli de Polivanova vine să împlinească această datorie. Pieseta e, într-un anumit fel, un cod al bunelor purtări. Eroii fabulei sînt doi ursuleţi. Locul acţiunii, fireşte, e pădurea. Ursuleţii sînt puşi să se scoale dimineaţa, să se spele cu apă rece, să facă gimnastică etc., etc. Acţiunea e debilă: ursuleţii umblă la miere şi albinele îi gonesc sub o covată. Partea a doua creşte în ritm odată cu introducerea ursuleţilor într-un mediu modern urban, fiind nostime păţaniile eroilor, care nu-şi găsesc locul în cadrul unui bloc confortabil.

E o scurtă lecţie de morală, pe alocuri hazlie, dar nu deajuns de captivantă pentru spectatorii foarte micuţi. Efectele etice izvorite de pe urma unor întîmplări, a unor *peripeţii* în care micul spectator să-şi urmărească eroul cu sufletul la gură ar fi fost mai plastice. Privit „peste capetele" micuţilor din bănci, spectacolul de la „Ţăndărică" nu ne-a satisfăcut. El s-a desfăşurat la un nivel mijlociu, fără a se suplini prin fantezie şi umor, linia călduţă a textului. În afara unui singur moment-tablou (călătoria cu trenul), spectacolul s-a desfăşurat cuminţel şi pe alocuri chiar plicticos.

Renée Silviu, regizoarea admirabilului spectacol *Doi la zero pentru noi,* să fi pus o mai mică pasiune în realizarea unui spectacol pentru preşcolari? Dacă spectatorul de 3—4 ani va reţine poate faptul că în scenă s-au mişcat nişte ursuleţi, cronicarul nu poate reţine nici un interpret şi nici decorurile „expediate" ale Ellei Conovici.

⁂

Dramatizările după opere literare, ce au fost prezentate şi în film, sînt „periculoase". Cinematograful, cu posibilităţi aproape neli-

Micul Muck

mitate, la prima comparaţie va dezavantaja spectacolul inspirat din acelaşi text. Presupunînd chiar că *Povestea micului cocoşat* — amuzantul film german — nu mai este vie în amintirea spectatorilor, greutăţile dramatizării se menţin aceleaşi.

Dramatizarea cunoscutului basm al lui Hauff (de Teodora Petcuţ) a mers totuşi pe linia unei minime rezistenţe. Un monolog destul de lung şi plicticos a fost socotit valabil pentru înlăturarea unor greutăţi, mai cu seamă în ceea ce priveşte introducerea în atmosferă.

Rizibilă e însă ideea de a i se fi făcut o operaţie estetică micului Muck, care a fost eliberat de... cocoaşă. Pe aceleaşi criterii... estetice, porcul din povestea lui Creangă putea fi înnobilat ca păun, iar Ochilă dus la oculist şi transformat în posesorul unor ochi superbi.

Hauff şi-a încărcat micul erou cu o cocoaşă, nu din motive naturaliste, ci tocmai pentru că acest defect fizic dădea eroului său o undă de tristeţe, o înţelepciune prematură, o sfătoşenie de moş. Micul Muck este în prelucrarea romînească despersonalizat şi pierdut în noianul celorlalţi eroi. Nefirească este şi gradarea dramatică a tablourilor, episoadele de la curtea sultanului sînt mai lipsite de tensiune decît cele din prima parte, şi de aceea piesa dă impresia unei ape care curge prea leneş.

Miron Niculescu, invitat ca regizor la Teatrul „Ţăndărică", a încercat să condimenteze textul cu unele artificii orientale, „clasice" : o baiaderă, eunuci cu turbane, minarete etc. Există bun gust în spectacol, o mişcare lentă de atmosferă (uneori, puţin prea „au ralenti"), dar aripile inspiraţiei parcă obosite de năduful Orientului planează la altitudini medii.

Ar fi de reţinut pastelatul personaj Muck, pe care Brînduşa Zaiţa nu l-a ridicat la nivelul altor creaţii personale, mai valoroase şi mai expresive ; o vrăjitoare conturată corect de Despina Petrini şi un „eunuc" mînuit de Viorica Ulubeanu.

Păpuşile, destul de neindividualizate, nu s-au armonizat tot timpul pe fundalul decorurilor Mioarei Buescu (a cărei fantezie ni s-a părut de asemenea „cuminţită"). Agreabilă, ilustraţia muzicală semnată de Paul Urmuzescu.

*

După seria de succese din ultima vreme, să se simtă oare Teatrul „Ţăndărică" obosit ? Să se fi făcut oare o mică pauză la „Ţăndărică" ? Pe cînd, linia ascendentă îşi va relua traiectoria firească ?

AL. POPOVICI

Cronica cronicii

Alături de „corespondenţe"

O seamă de cronicari ai vieţii noastre teatrale au început în ultima vreme să vadă spectacolul de teatru ca pe o operă de artă unitară ; nu ca pe un fenomen anexă al unui text dramatic. Este un bun cîştigat, sau, cum s-ar spune, un pas înainte în critica noastră. Numai că, ni se pare, pasul acesta înainte trage cam într-o parte, spre extreme. Citesc în ultima vreme cronici cu titluri de soiul acestora : „Reuşit spectacol ieșean", „O dovadă de fantezie regizorală", „Încercări regizorale interesante" etc. Firește titlurile, prin ele înseleʼ, au doar o menire îmbietoare, de invitație la lectură. Lectura cronicilor cu pricina îmi deșteaptă însă, odată cu satisfacția de a recunoaște în ele încercarea de a cuprinde global opera de artă care e spectacolul de teatru, nemulțumirea — aș întări chiar: teama — de a descoperi în ele o primejdioasă alunecare spre o veche, de mult îngropată erezie: aceea cunoscută în termenii noștri profesionali sub numele de primat al regiei. Acesta este pasul cam într-o parte, spre extreme, de care vorbeam. De la primatul textului, la primatul regiei. Să fi întîlnit măcar în lectura respectivelor cronici înțelesul deplin, de factor genetic al artei teatrale, pe care-l presupune direcția de scenă! Aș fi ezitat să-mi mărturisesc teama. Dimpotrivă, aș fi privit cronicile la care mă refer, ca pe niște foarte utile vestiri ale cronicii active, atît de rare la noi. Prin cronică activă înțeleg — opunînd-o cronicii noastre frecvente, de consemnatoare placidă a cîte unui eveniment artistic — manifestarea unei prezențe vii, lămuritoare, stimulatoare și înainte-mergătoare a criticului, în viața, în problemele și în căutările teatrului. Și, în măsura în care la noi, dintre artele care intră în sinteza spectacolului teatral, arta regiei se simte, așa zicînd, mai descoperită, o critică dispusă a-i sprijini eforturile lăudabile spre înnoire ar fi în adevăr de dorit, ar fi o critică activă, vrednică de salutat. Sînt încredințat că aceasta a fost și în intenția celor ce au semnat ultimele cronici de soiul celor pomenite mai sus. Din păcate, uneori bunele intenții pavează însă iadul.

Căci, în adevăr, regia e în coloanele respective denaturant și cu exclusivitate orientată spre rosturile ei formale, spre folosirea cu precădere a uneltelor ei de a doua mînă; ca să fiu mai concret, spre folosirea mijloacelor tehnice de iluzionare a spectatorului.[1] Ne-am pomenit astfel, în urma cîtorva spectacole, multe de remarcabilă valoare (nu tăgăduiesc) — *Uraganul* din București și Iași, *Ploșnița* din Timișoara, *Tragedia optimistă* din Craiova, *Hotel Astoria* din București —, că ne extaziem, ca în fața unei descoperiri epocale, dacă nu chiar cruciale, în fața folosinței modalității cinematografice și a cinematografului ca atare, în teatru. Mihail Lupu, de pildă, elogiază pe Ion Olteanu pentru „dinamismul aproape cinematografic" al montării lui și pe Gh. Jora pentru „concepția lui regizorală, extrem de interesantă din punct de vedere plastic", pentru „iscusita utilizare a luminilor care dau de fiecare dată o altă înfățișare scenei", pentru „ingenioasele cortine de întuneric", și închide toate aceste procedee în sfera „procedeelor de teatru modern".[2] C. N. Constantiniu află, la rîndul său, în unele „mici episoade foarte cinematografice" din *Uraganul* ieșean, modalități de lărgire a viziunii, de îmbogătire a sugestiei[3]. Pe cronicarul timișorean al *Ploșniței* îl bucură „redarea cinematografică", pe care a „căpătat-o" spectacolul...[4].

E drept, „bucuria" de a descoperi infiltrații cinematografice în teatru nu e fără rezerve mărturisită la cronicarii pomeniți. Mihail Lupu îl dojenește pe Olteanu că, de dragul „sensurilor mari" care l-au ispitit și indrituit să folosească maniere cinematografice, „a scăpat din vedere definirea profilului multor personaje ce se perindă pe scenă și care cu trăsăturile lor distincte concurează la închegarea ansamblului"; îl dojenește apoi pe Jora „că stăpînit de grijă pentru fiecare efect și artificiu... nu a îndrumat pe interpreți spre un joc concentrat, interiorizat". C. N. Constantiniu subliniază, spre lauda lui Dan Nasta, identificarea ideii plastice a regizorului „cu personajele, cu faptele, cu evenimentele". Simion Dima relevă în folosirea ecranului cinematografic de către regizorii *Ploșniței*, de la Timișoara, și unele abuzuri, gratuități, goană după efecte pur și simplu...

Dar aceste rezerve nu sînt de natură a știrbi convingerea dobîndită de respectivii regizori că au soluționat, prin cinematograf, unele dificultăți ale artei lor; nici erezia cronicarilor care își închipuie, azi, că teatrul nu-și este sieși îndestulător ca artă și că are nevoie de sprijinul ecranului și al umbrelor cinematografice pentru a se împlini. Nu sînt părtaş al purismului în artă, şi mai cu seamă nu sînt în ce priveşte arta teatrului, care se constituie prin definiţie din... arte ajutătoare. Ba, adaug, nu resping nici filmul în teatru. Dar dacă-l accept, il accept nu topit, nu ca o infuzie în teatru, ci găzduit cu propriile lui funcţii, cu esenţa şi posibilităţile lui specifice în anume momente extrateatrale, pe care, în ultimii 30 de ani, o anumită categorie de opere dramatice le conţin ori le reclamă explicit. De la „drama documentară", practicată în zgomotoase dezbateri divergente, dar nu şi fructificată de Piscator, la mijloacele distanţării şi epificării unor împrejurări sau acţiuni dramatice, folosite de Brecht, se întinde şi se lichidează un insolit proces pentru întiietate, între film şi teatru.

---

[1] Problema iluzionării spectatorului e ea însăși o sursă bogată de discuții în momentul de față. Deocamdată, nu despre ea este însă vorba.

[2] Mihail Lupu, *„Incercări regizorale interesante"*, în „Scînteia Tineretului", nr. 2603 din 30.XI.1957.

[3] C. N. Contantiniu, *„Reușit spectacol ieșean"*, în „Contemporanul", nr. 47 (581), din 22.XI.1957.

[4] Simion Dima, *„O dovadă de fantezie regizorală"*, în „Drapelul roșu", Timișoara, nr. 4012 din 16.XI.1957.

Procesul s-a dovedit de mult un proces al aparenţelor. A fost alimentat, susţinîndu-se nu ştiu ce degenerescenţă a dramaticului teatral, mai curînd de o politică negustorească a studiourilor şi de o anume inaptitudine vremelnică a unor dramaturgi de teatru în sezisarea, după primul război, a dimensiunilor mult mai largi şi mult mai variate pe care le prezentau viaţa şi relaţiile omului în acea vreme. Era epoca celebră a „crizelor teatrului" şi, se zicea, a neputinţei teatrului de a mai ieşi din criză. În aceste împrejurări a fost „descoperit" filmul. Acesta invadase piaţa sălilor de spectacol, mai mult cu noutatea lui tehnică decît artistică. Elementul artistic, pe care cam de pe atunci i l-am putut recunoaşte, se datora în primul loc pătrunderii în cadrele ecranului a artiştilor de teatru şi a mijloacelor de expresivitate caracteristice oropsitului teatru. Şi această împrejurare a născut şi a făcut să circule enormitatea că „cinematograful a ucis teatrul". Enormitate, care n-a avut nevoie de prea mult timp pentru a se dovedi ca atare. În plină prevestire a morţii teatrului, Louis Jouvet s-a ridicat — mandatar al celor cîtorva cîţi păstrau încă credinţa în teatru şi cîţi nu voiau, ca oameni de teatru şi credincioşi ai teatrului, „să fie devoraţi de acest gigantic King-Kong care era cinematograful" — şi a demonstrat că, departe de a fi în pragul morţii, teatrul e dimpotrivă în pragul unei renaşteri; că marea ceartă între scenă şi ecran, departe de a demonstra vlăguirea artei milenare a Thaliei, i-a revelat, dimpotrivă, virtuţi expresive şi mijloace de a-şi continua nobila misiune — în rîndul celorlalte arte — pe care tehnicitatea, oricît de avansată, nu i le-ar putea vreodată nici răpi, nici nimici. Arta nouă a filmului, oricît de vast şi multilateral ar depăşi dimensiunile limitate ale teatrului, nu va izbuti, pe calea mijlocită a tehnicii, decît să reproducă viaţa, umanitatea, freamătul poetic imediat, proprii teatrului. „La teatru, arăta Jouvet, mijloacele de expresie sînt mai reduse, dar vezi în el oameni, oameni care trăiesc... Cel mai bun film nu va putea niciodată înlocui aceasta."

Şi, în adevăr, nu trecuse o stagiune de la piesa-panegiric a lui Lenormand: *Amurgul teatrului*, şi o seamă de noi autori, de noi piese, construite însă cît de cît pe măsura noului conţinut de viaţă al epocii, au redat sălilor de teatru afluenţa entuziastă a privirilor, o vreme îndreptate cu precădere spre sălile de cinematograf. „Cinematograful a ucis teatrul" se dovedise o enormitate. Pe care nimeni nu s-a mai încumetat s-o repete de atunci.

Şi iată, ne este dat, în faţa cîtorva încercări regizorale de a înnoi forţa artistică a scenei cu foarte comode dar de mult osîndite formule tehnic-cinematografice, să asistăm nu numai la promovarea (chiar cu rezerve) a acestor înnoiri, dar şi la teoretizarea dezumflatei enormităţi că „cinematograful a ucis teatrul".

Citesc cronica „Corespondenţele" dramei moderne", apărută sub semnătura lui Mihnea Gheorghiu în „Contemporanul" din 15.XI.1957. Se analizează în cronică regia Soranei Coroamă la *Hotel Astoria*. Cu spirit de pătrundere analitică şi cu necontestată competenţă. Dar atît spiritul analitic pătrunzător, cît şi competenţa netăgăduită a lui Mihnea Gheorghiu se aşază — din capul locului şi cu tendinţa clară de a generaliza şi de a orienta — pe o poziţie discutabilă.

Însuşi titlul cronicii ni s-a părut, cu izul ei oarecum ezoteric, niţeluş... demodat. (Moda, modernitatea, modernismul au făcut nu de mult, la noi, obiectul unor pe cît de ample şi îndelungi, pe atît de zadarnice osteneli lămuritoare, în domeniul poeziei.) Totuşi, el făgăduia, credeam, utile contribuţii la dezlegarea multiplelor probleme ale dramei şi teatrului nostru. Dar, o primă surpriză: Mihnea Gheorghiu lasă impresia că efortul pentru dezlegarea acestor probleme (ale dramei și teatrului nostru, care numai în criză nu se pot socoti) ar putea porni cu succes de la abordarea chinuitelor întrebări pe care „comentatorii teatrului contemporan apusean" și le pun „mai de mult, cu tristețe", în fața fenomenului „pe care l-au numit abandonarea teatrului de către public". Așadar, de la criza teatrului apusean. Apoi, o a doua surpriză: Mihnea Gheorghiu descoperă cu ușurință cauzele crizei teatrului apusean în... seducția pe care „arta vertiginoasă a filmului, mai bogată, mai confortabilă", o operează asupra publicului, pentru care „iluzia dramatică nu mai corespunde total sensibilității" lui. „Mai ales — afirmă Mihnea Gheorghiu — drama retorică sau care solicită obositor fantezia și atenția spectatorului, prin implicațiile (de joc, de timp, atmosferă etc.) ale textului, este aceea care este osîndită să tragă toate consecințele faptului că „cinematograful a ucis teatrul". („Mai ales, drama retorică", dar, deci, nu numai ea — *n.n.*) De aici, concluzia: înlături cauza, stingi efectul. Cu alte cuvinte: teatrul apusean — „ucis de cinematograf" — poate ieși din criză sau (ca să fim în termenii lui Mihnea Gheorghiu) „supraviețuiește cu cinste", adaptîndu-se la vreme, cerințelor noului public... reluînd cinematografului, în forma actuală, o parte din datele pe care i le furnizase odinioară". (Ca și cum, furnizînd odinioară cinematografului respectivele „date", teatrul le-ar fi abandonat cîndva.)

Rămîne cert un lucru. Că toată nefericita stare de lucruri în care se zbate teatrul apusean e o măruntă treabă de deplasare a sensibilității publicului spre modalitatea de expresie „mai bogată și mai confortabilă" a filmului. Așadar, o chestiune de mijloace tehnice de iluzionare[5], și — pentru momentul de față — anume, de mijloacele proiecției, dinamicii, luminilor și umbrelor, perspectivelor și cîtor altora specifice cinematografiei. E uimitor cum „comentatorii teatrului apusean" se încurcă atît de dezorientați în hățișul unor probleme de conținut al dramei, mă rog, moderně, care (acest conținut și această dramă) n-ar mai corespunde, după ei, sensibilității actuale a publicului, și nu-și dau seamă că această sensibilitate e o simplă chestiune de formă și că, pentru a salva teatrul de la pieire, nu au decît să-l înece în magma cinematografiei care „l-a ucis"... Dar, în sfîrșit, treaba „comentatorilor teatrului apusean" dacă se încăpățînează să nu ucidă, prin cinematograf, a doua oară teatrul.

Să revenim la oile noastre și să luăm act de „satisfacția" lui Mihnea Gheorghiu că, măcar noi, ne-am dat seama că „destinele" dramei — „în special acela al dramei de amplă evocare", al dramei istorice, „de factură contemporană" (ceea ce, iarăși, nu înseamnă că numai ea — *n.n.*) — depind de „înrudirile" ei; că „contemporaneitatea artistică a teatrului constă astăzi în detectarea și folosirea măiastră a corespondenței dramei cu artele surori", dintre care, cea mai nouă, cea mai darnică, este, fără îndoială, arta cinematografiei („resursele de sunet, de lumini și de culori ale filmului" avînd o forță sporită de a „transmite sugestia poetică", pînă mai ieri iscată de apelul la mărunte virtuți artistice ale scriitorului, ale actorului, ale scenografului, ale, la urma urmelor, regizorului...).

Cînd Gordon Craig susținea că teatrul este o artă incompletă, o susținea avînd și el în vedere artele surori la care teatrul apelează, ca să *fie*. Numai că arta cuvîntului, a gustului, a culorii, a liniei, a mișcării, a monumentalului etc., cîte alcătuiesc în expresie arta teatrului, s-au pomenit mulate inextricabil în structura lui artistică osebită. Nicăieri și nimeni nu va vedea teatrul apelînd însă la o artă soră care, în esență, a crescut din dărnicia lui și care, prin destinație și prin substanță, nu se poate mula cu celelalte „înrudiri" decît alterîndu-le. A se „revitaliza" prin cinematograf, resemnîndu-se, cu alte cuvinte a sta în umbra lui, ar fi pentru teatru mai grav și mai trist decît moartea. Numai că teatrul, cu toată sensibilitatea schimbată a publicului, se vrea și se știe o artă proprie, cu un destin alături — deși nu potrivnic — de „corespondențele" socotite, nu știu de ce, neapărat necesare pentru salvarea „dramei moderne".

Fl. T.

---

[5] Încă o dată, problema iluzionării e o problemă care pretinde a adăstare aparte.

însemnări

Al. O. TEODOREANU

Versul pe scenă

Ştiind bine că numai relativul e absolut, nu gust prea mult clasificările categorice şi cu pretenţii de imuabilitate. Cu toate acestea, atunci cînd e vorba de teatrul romînesc, nu mi-l pot înfăţişa decît în două ipostaze: înainte şi după Alexandru Davila. Au fost desigur şi înainte de Alexandru Davila actori mari (solişti), dar spectacole perfecte, ale unui „ansamblu" pus la punct, nu se cunosc decît după intrarea lui în scenă. Pînă la el, publicul îşi amintea mai mult de anumiţi actori. De la el încoace îşi aminteşte şi de anumite piese. Am auzit ades, mulţi bătrîni exclamînd: ce bine era Matei Millo în cutare piesă de Vasile Alecsandri, sau Grigore Manolescu şi Aristiţa Romanescu în *Hamlet*. Piesa era un pretext care învedera talentul unui actor. Astăzi, talentul actorilor învederează valoarea unei piese. E o nuanţă.

Piese în versuri se scriu din ce în ce mai rar. În schimb, se joacă şi din ce în ce mai prost. În timp ce din toate punctele de vedere teatrul progresează, versul se tîrîie pe scîndurile scenei după rea-pilda racului din fabulă. Dar nici subestimarea, nici supraevaluarea nu folosesc la nimic. Să nu privim nici cu lupa, nici cu binoclul întors. Cu ochiul liber. E mai bine. Directorii de teatru şi regizorii se plîng că actorii nu mai ştiu să spue versuri. Dar înainte ştiau? Gîndească-se spectatorii mai vîrstnici, care în decursul unei jumătăţi de veac au frecventat teatrul, cîte piese în versuri bine jucate au văzut şi de cîţi actori care au jucat în ele îşi amintesc? Pentru numărătoare, degetele unei singure mîini ajung. Ne amintim, fireşte, de Ion Manolescu în *Gringoire*, de Aristide Demetriad în *Trandafirii roşii*, de Ion Iancovescu în *Cometa* şi *Fata din Dafin*, de Mărioara Giurgea care moştenise şi glasul şi gesticulaţia incomparabilei Aristiţa Romanescu, în toate prilejurile în care va fi spus versuri. Cu cîteva involuntare omisiuni, cam asta e tot.

*

Versul e punct de plecare şi totodată piatră de încercare într-o carieră actoricească. El reprezintă pentru actor, ca şi pentru marii mînuitori de *proză*, ceea ce reprezintă gamele matinale pentru interpreţii instrumentişti şi vocalizele pentru cîntăreţi. Şi ceea ce numim îndeobşte dicţiune nu se referă exclusiv la pronunţare, ci în aceeaşi măsură la încartiruirea vorbelor în propoziţii şi fraze, aplicîndu-se pînă şi interpretării muzicii instrumentale şi chiar caligrafiei. Sînt mari scriitori care din acest punct de vedere scriu bîlbîit, după cum şi intruşi în literatură care gîndesc la fel. Cuvîntul dicţiune îmi evocă statornic, în afară de teatru, tribună şi amvon, trei desăvîrşite, dar inimitabile modele: arcuşul lui George Enescu, „toucher"-ul lui Dinu Lipatti şi rostirea tenorului Constantin Stroescu. N-am auzit mulţi actori care să recite versul aşa cum îl rosteşte Stroescu, fie că e o baladă populară, fie că e de Clement Marot sau Charles Baudelaire.

Înainte de Alexandru Davila, în fabricile acelea de Hamleţi în serie care se numeau conservatoare, se preda un fel de a *declama* versul, nedepășit în ridicol decît de aceea ce în aceleași conservatoare se numea *bel canto*. Hăulea tenorul, mormăia basul și cotcodăcea soprana, dar ceea ce spuneau, ei știau (cînd știau). Constantin Nottara, tipul marelui actor de modă veche, declama și el, dar, vorba lui Caragiale, *îl prindea*. Elevii și imitatorii, se înțelege că făceau la fel, numai că *nu-i prindea*. De la declamația sforăitoare, îndrumătorii tinerilor veleitari la scenă au căzut în excesul contrar. Ei pretindeau să se articuleze versul cu tonul cu care ceri un trabuc la debit sau o scobitoare la birt. Nu mai știu cărui gogoman la dezordinea zilei i-a fulgerat prin scăfîrlie că interpretarea ideală a versurilor e aceea în care versul e debitat ca proză și că ritmul și rima trebuie camuflate pentru a reda numai *sensul*. Gogomănia a prins („un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire !"). Această inseparabilă gogomănie i-a dat prilej cinicului Bogdan-Pitești să spuie, după premieră, autorului unui poem original, frumos versificat :

— E bună, tipule (piesa !), păcat că nu-i în versuri... se preta subiectul !

*

Dar între a vocifera versurile și a le desbrăca de fireștile lor podoabe, e preferabilă, cred, o scandare inteligentă, într-un tempo al cărui secret numai talentul îl poate dibui. În ce mă privește, ori de cîte ori văd pe scenă cîte-un energumen teatral schilodind picioarele versurilor și escamotînd rimele replicii sale, îmi amintesc de-o lecție pe care am primit-o în tinerețe și pe care n-o uit :

În anul 1916, îmi făceam stagiul militar ca elev teterist, la școala de artilerie, geniu și marină, din calea Griviței. Se răspîndise printre elevii școlii moda de a-și atîrna de găetanul de la buzunarul stîng al vestonului, o așa numită „moselle", de argint, cu care înlocuiau fluierul reglementar. Această „moselle" nu era decît o imitație miniaturală a *telului* cu care bucătarii bat frișca și ouăle pentru omletă. Servea la scoaterea gazelor din șampanie, prin învîrtire. Îmi procurasem și eu una și eram foarte mîndru de ea. O dată, aflîndu-mă la un local de noapte cu niște fabricanți de șampanie, îndată ce mi s-a umplut cupa, introduc instrumentul în ea și-ncep să-nvîrt. Unul din ei mă privea compătimitor :

— Apoi bine, domnule, îmi zice, patru ani ne căznim noi să aducem această băutură în starea pe care o vezi, și dumneata, prin cîteva învîrtituri, o dai cu patru ani înapoi. De ce să te obosești transformînd șampania în vin ? Nu-ți place ? Cere vin !

I-am urmat sfatul.

Actorii care transformă versul în proză nu fac altceva.

Urma-vor ei însă sfatul meu ?

Mihai Popescu

Vorbeam dăunăzi cu un proaspăt student al Institutului de Teatru, care-mi spunea că a „auzit" de Mihai Popescu...

Studentul era din provincie și a venit mult prea tîrziu la București. Sau mai adevărat, Mihai Popescu a murit mult prea curînd. În plină maturitate artistică, promisiunile actorului, pedagogului și omului s-au risipit. Cred că a fost prima oară cînd Mihai Popescu nu s-a ținut de cuvînt.

Teatrul romînesc a suferit multe pierderi în ultimul timp, dar — într-un fel — nici una ca a lui Mihai Popescu. Lumea teatrului era consternată. Nu înțelegea moartea aceasta, nedreaptă. Și năprasnică. Toți îl așteptau în stal, în școală, sau în viață. Să-l aplaude sau să învețe.

Studentul cu care vorbeam, doar „auzise" de Mihai Popescu. A pierdut și mai mult, chiar dacă n-a suferit. Și iată de ce : Mihai Popescu a fost un exemplu strălucit de actor. Talentul său, calitățile scenice erau dublate de o disciplină și o școală fără reproș. Relațiile sale cu rolul, cu regia, cu colegii erau inimitabile. Ar trebui imitate !

L-am cunoscut în *Strigoii*, unde, alături de marea artistă Mărioara Voiculescu, realiza un Oswald de neuitat. Pe atunci, nici nu bănuiam că am să urc și eu vreodată pe scenă. Nu bănuiam că am să am bucuria să dau mîna cu Mihai Popescu, că am să-i ascult cursurile, că am să am nenumărate prilejuri să-l prețuiesc, să-l admir, să stau un an — aproape zi de zi — lîngă catedra lui de la Institutul de Artă Cinematografică.

La Teatrul Național, Petru Comarnescu ținea o conferință cu ilustrări făcute de actori. A fost a doua oară cînd l-am ascultat pe Mihai Popescu. Citea din Edgar Allan

Poë: „Corbul". De atunci am început să nu-l mai uit. Avea ochii aceia înțelepți, puțin triști și în colțul gurii — bun și ironic — surîsul. Fără urmă de patos, dict și metalic, simplu și înțelegător, ne dăruia un Poë neprețuit.

De aici, mi s-a tras a treia întîlnire. De astă dată în Institutul de Teatru. Eram în anul II. Mihai Popescu m-a salutat. Și-a scos pălăria.

Îi spuneam studentului că n-am apucat niciodată să-l salut primul pe Mihai Popescu. Și socot că nu din neobrăzarea mea. Mihai Popescu era de o politețe fără seamăn.

Pe scenă cu el, la Municipal, în *Pace pe pămînt*. Juca rolul principal. Ultimele repetiții înainte de premieră, ca totdeauna, în mare tensiune. „Nu poți să știi — îi spuneam studentului — cîtă răbdare obstinată, cît efort fără protest, am văzut la el. Noi, tinerii, figuram agitat. Aveam draci! Mihai Popescu care juca și la Teatrul Giulești — dacă nu mă înșel — și trebuia să plece, repeta cu o conștiinciozitate și o seriozitate pe care aș dori să le dobîndesc. Pe drama finală a personajului, în sala tribunalului, un reporter fotografic, într-un jerseu, violent de galben, se scălîmbăia. Reporterul eram eu! Mihai Popescu mi-a spus — și numai mie — că e de părere că publicul nu trebuie să rîdă pe acest final. Că fac bine ce fac, dar... Și a zîmbit. Cîtă dreptate avea!"

Mi-amintesc silueta lui zveltă, fără afecție, în drum spre Institutul de Artă Cinematografică. Călcam stîngaci lîngă pașii lui firești. Eram asistentul lui!

Clasa a fost la început intimidată de omul acesta care nu „arăta" cum să joci, ci numai stimula. Mihai Popescu citise mult și umblase prin școli. Pe Stanislavski îl cunoștea într-adevăr. Și nu numai pe el. Iubea elevii lui, dar nu arăta. În examene nu-și apăra clasa. Adică în cazul unora în care credea, argumenta. Dacă nu, era de o blîndă intransigență. Vreau să spun că nu era în stare să fie rău și de aceea n-a susținut vreodată false talente. Am văzut acum cinci ani, cînd a murit, lacrimile elevilor sau ale foștilor elevi. Înțeleseseră toți.

(Acum știi — i-am spus studentului — de ce ai venit mult prea tîrziu la București, sau, mai adevărat, de ce a murit mult prea curînd Mihai Popescu?)

Tudorel POPA

Două genuri diferite

Spectatorii bucureșteni sînt „invitați" să devină specialiști în arta arenei de circ. După artiștii sovietici, artiștii circului german „Aeros" au prezentat un program bogat. A fost ușor identificabilă concepția artistică în alcătuirea unui program specific. (Un scurt prolog sugestiv făcea chiar aluzie la tradițiile imemoriale ale genului.)

Circul „Aeros" are un program echilibrat, alcătuit în egală măsură din numere de acrobație și altele de dresaj. Ca o trăsătură specifică modernizării, ne-au fost prezentate numeroase inovații tehnice, bazate pe mecanisme uneori destul de complicate. „Greutatea specifică" circului a dat-o însă prezența în manej a animalelor dresate și mai cu seamă a elefanților și leilor. Fără a prezenta „numere" extraordinare, „Aeros" a adus în arenă un program destul de variat și complex.

O insuficientă popularizare ne-a anunțat prezența în București a unui grup de artiști sovietici de estradă.

Am reținut variata și interesanta prezentare a programului, din care făceau parte: un poem de Maiakovski, jongleri, acrobați, muzică lirică, un scamator, un scheci, o acrobație, un prestidigitator.

Colectivul artiștilor moscoviți s-a făcut remarcat printr-o uimitoare precizie, prin prospețimea cu care fiecare interpret și-a executat numărul cu o perfecțiune ce trăda o rutină excepțională. Artiștii sovietici s-au integrat perfect genului estradistic — ca să-l numim așa — de muzic-hol, bazat mai ales pe originalitatea unor execuții cel mai ades acrobatice. E un program „de sală", cum îl numesc specialiștii, un spectacol odihnitor și optimist totodată.

„Numărul tare" al programului îl constituie evoluția prestidigitatorului și iluzionistului Tai-pe. Posedînd o recuzită luxuriantă, pînă la urmă însă accesorie unei măiestrii și virtuozități unice, scamatorul a făcut o risipă de fantezie, grefată într-un decor bogat, oriental. A fost o adevărată lecție de la care „specialiștii" noștri ancorați în programe învechite au numai de învățat.

Două programe diferite, două genuri diferite, din care ar avea de învățat în primul rînd Circul nostru de Stat, care excelează în prezentarea unor programe de estradă pe... arenă de circ, așadar într-un „mixtum compositum" neinspirat, pe care prezența unor artiști talentați, dar din alte genuri, este departe de a-l salva de la hibriditate. Altfel ar sta lucrurile dacă talentații noștri artiși de circ ar avea mai des prilejul de a dovedi publicului măiestria lor specifică, și n-ar mai fi siliți de nu știm ce inerție să tot repete numere... ancestrale.

E timpul să se înțeleagă că circul nu trebuie să fie estradă, după cum estrada nu trebuie să fie... circ.

Replică provincială

Și exemplele bune sînt deseori imitate; ba mai mult: dezvoltate creator. Teatrul Național a deschis seria conferințelor experimentale de istoria teatrului, cu o periodicitate și o regularitate vrednice de toată lauda. Succesele obținute în fața unor săli arhipline duminică dimineața au stîrnit, în cele mai variate cercuri de spectatori, interes pentru trecutul teatrului. Acestei „chemări" tacite a primei noastre scene i-au răspuns conferințele experimentale — sporadice — ale Teatrului Tineretului și cele de curînd permanentizate ale Teatrului Armatei. Am fost de asemenea informați despre un ciclu de conferințe de estetică teatrală, inițiat de Teatrul Național din Iași. Un teatru tînăr, Teatrul de Stat din Orașul Stalin, și-a însușit inițiativa mai sus amintită, abordînd-o însă într-un fel personal.

Sub titlul *Să cunoaștem dramaturgia universală,* teatrul a inițiat un ciclu de lecturi ale capodoperelor dramaturgiei universale. În cadrul acestui ciclu, actorii teatrului fac lectura celor mai valoroase opere din dramaturgia universală, începînd cu antichitatea greacă și pînă în zilele noastre. În prima parte a ciclului se face lectura unor piese de Sofocle, Eschil, Euripide, Aristofan, Plaut, apoi a unor piese create în perioada Renașterii etc.

Fiecare lectură este precedată de o scurtă prezentare introductivă, după care actorii teatrului prezintă integral piesa respectivă, cu lumini și mișcare scenică (dar fără costume și grimă).

Din colectivul care a făcut lectura primei piese, *Oedip rege* de Sofocle, au făcut parte interpreții cei mai valoroși ai teatrului; e interesant de remarcat că artistul emerit Mișu Fotino, cunoscut pentru rolurile de comedie pe care le-a abordat pînă acum, a interpretat rolul prorocului Tiresias.

E o replică demnă a provinciei la inițiativele artistice ale Capitalei.

Al. P.

Premierea unor oameni de teatru

În săptămîna teatrului din Luna Culturii, au fost decernate următoarele premii pentru realizări din stagiunea 1956/57:

Pentru cea mai izbutită creație regizorală în spectacolele cu piese romînești, regizorului Horea Popescu, care a pus în scenă piesa *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești.

Pentru cea mai reușită interpretare a unui personaj masculin în spectacolele cu piese romînești, actorului Radu Beligan — interpretul rolului Cerchez din piesa *Ziariștii* de Al. Mirodan, la Teatrul Național „I. L. Caragiale".

Pentru cea mai reușită interpretare a unui personaj feminin din spectacolele cu piese romînești, actriței Marga Anghelescu, interpreta rolului Nastasia, din spectacolul *Domnișoara Nastasia,* la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești,

meridiane

Roadele unui concurs

Concursul unional, organizat în toamna anului trecut în cinstea lui Octombrie, s-a încheiat cu roade neaşteptat de bogate: aproape 2000 de lucrări prezentate, dintre care 16 piese premiate şi distinse cu menţiuni.

Spaţiul restrîns nu ne îngăduie o cercetare amplă a pieselor premiate. Rîndurile de faţă îşi propun să prezinte în linii mari lucrările reţinute de juriul concursului.

Dedicate toate aceluiaşi eveniment istoric de importanţă mondială, lucrările premiate compun în ansamblu o frescă largă a dezvoltării societăţii sovietice în răstimpul celor 40 de ani ai existenţei sale. Cu toate că piesele distinse de juriul concursului ancorează în perioade istorice diferite (dar, bineînţeles, toate aparţinînd marii istorii a statului sovietic); deşi îmbrăţişează aspecte variate ale acestei istorii şi deşi prezintă oameni cu profiluri caractereologice felurite, aparţinînd unor etape de dezvoltare deosebite, aceste piese au o trăsătură comună, concretizată în strădania autorilor — dintre care foarte mulţi şi-au făcut debutul cu prilejul concursului — „de a surprinde şi reda patosul revoluţionar al realităţii socialiste". Spiritul contemporaneităţii, spiritul epocii socialismului, e prezent şi dominant în toate cele 16 piese premiate. Şi fără îndoială, în îmbogăţirea galeriei tipologice a dramaturgiei sovietice rezidă în primul rînd marele merit al concursului.

Fie că e vorba de inginerul Konstantin Iurev, eroul piesei *Inimi înflăcărate* de Lev Mitrofan (distinsă cu premiul II), un intelectual ridicat din rîndurile clasei muncitoare, pe umerii căruia apasă răspunderea unei importante construcţii din Siberia de azi; fie că e vorba de comunistul Gavrila Iakuşkin din piesa *Pîine şi trandafiri* de A. Salînski (distinsă cu premiul II) care, împreună cu tovarăşii săi, hotărăşte încă în perioada războiului civil înfiinţarea unei gospodării colective în Altai; fie că ne referim la ţăranca Natalia Osviannikova din piesa *Din întunecime* de Anna Kiseleva (lucrare menţionată), care parcurge alături de întregul popor sovietic drumul lung de la întuneric la lumina unei vieţi creatoare, conştiente; fie că ne oprim la grupul de ostaşi ai unei unităţi de aprovizionare a Armatei Roşii, oameni simpli a căror contribuţie anonimă la cauza victoriei a fost hotărîtoare (*Un convoi de gradul II* de D. Urin — distinsă cu premiul II), omul sovietic ni se dezvăluie sub noi aspecte, caracteristice, preţioase pentru cunoaşterea mai deplină a celor care, cu avîntul minţii şi puterea braţelor lor, au pornit primii la zămislirea unei noi orînduiri sociale.

Oamenii plămădiţi de revoluţie sînt conştienţi că uriaşele transformări sociale se produc în numele omului şi pentru om. Această nezdruncinată credinţă în obiectivele umaniste ale revoluţiei alimentează entuziasmul lor, eroismul, dîrzenia în luptă. În numele lor, ostaşii convoiului de aprovizionare înving piedicile pe care inamicul le ridică în faţa lor, reuşind să-şi îndeplinească misiunea. În numele lor, luptă oamenii din nordul ţării sovietice în anii războiului civil, împotriva cotropitorilor anglo-americani (*În cercul de foc* de P. Boriskov, distinsă cu premiul III). Pentru izbînda acestui umanism sînt gata să-şi dea viaţa eroii dramaturgului M. Şatrov din piesa *Tinereţe nemuritoare* (lucrare menţionată), ca şi cei din piesa lui A. Verbiţki : *Zările deasupra Piterului* (care, de asemenea, a primit o menţiune). Cu duşmanii acestui umanism revoluţionar îşi măsoară puterile oamenii sovietici, eroi ai piesei *Misiunea principală* (de K. Gubarevici) care, în primii ani după victoria revoluţiei, se ridică împotriva reacţiunii ; după cum tot din acest umanism îşi trag seva fantezia şi îndrăzneala creatoare a inginerului Iurev, care înţelege că grandioasele construcţii ale socialismului sînt menite, în primul rînd, să creeze oamenilor condiţiile unei vieţi din ce în ce mai fericite.

De aceea, oricît de deosebiţi ca temperament şi caracter, toţi aceşti oameni se înrudesc îndeaproape prin devotamentul şi dragostea lor neţărmurită faţă de cauza partidului, faţă de viitorul statului sovietic. Mai mult decît atît, în trăsăturile unora putem cu uşurinţă întrevedea pe acelea ale urmaşilor, deşi în timp îi despart aproape 40 de ani. Iată-l, spre exemplu, pe Gavrila Iakuşkin din piesa *Pîine şi trandafiri* de A. Salînski. Nestrămutată e credinţa sa în victoria deplină a revoluţiei, în capacitatea creatoare a maselor, în viitorul luminos al statului sovietic. Educat de partid, Gavrila Iakuşkin a învăţat să privească, cu ochii larg deschişi şi încrezători viitorul, chiar atunci cînd prezentul apărea încă nesigur. De aceea, în toiul luptei împotriva intervenţiei, Iakuşkin pune bazele unei gospodării colective. Ce-i dă forţa necesară pentru a duce la capăt temerara sa încercare ? Încrederea în cauza partidului, încrederea în forţa maselor, conştiinţa că tot ce se făptuieşte în numele revoluţiei se face prin forţa oamenilor, spre folosul oamenilor. Dar iată-l pe un alt Gavrila Iakuşkin peste 40 de ani. Anii războiului civil sînt departe, după cum departe a rămas Altaiul în care el visa primul colhoz. Acum Iakuşkin e în Siberia, iar eforturile sale se concentrează nu în jurul unei gospodării colective, ci pentru zidirea unui mare combinat industrial. Nu-l mai cheamă Iakuşkin, ci Konstantin Iurev, inginerul Konstantin Iurev, eroul piesei *Inimi înflăcărate* de Lev Mitrofan. Multiplele probleme ale construcţiei impun uneori hotăriri decisive, pline de risc, pe care inginerul Iurev nu va pregeta să le ia, continuînd, în alte condiţii şi la alte coordonate, lupta predecesorului său, Iakuşkin. Dar oare în elevii acelei şcoli de meserii din preajma Stalingradului care, în vara anului 1942, alături de profesorii lor, au pregătit apărarea legendarului oraş, şi despre care ne povesteşte I. Cepurin în piesa *Cînd aveam 17 ani* (distinsă cu premiul III), nu-i putem recunoaşte cu uşurinţă pe ostaşii convoiului de aprovizionare a Armatei Roşii ? Oare luptătorii din îndepărtatul nord care-şi apără tînăra republică sovietică de atacurile intervenţioniştilor (*Misiune principală*) nu-i prevestesc pe marinarii flotei Mării Baltice care în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei au dat o hotărîtoare ripostă cotropitorilor fascişti (*Nemuritorii* de E. Viskunski, lucrare distinsă cu premiul III) ? Da, toţi aceşti oameni se dovedesc membrii aceleiaşi familii strîns unite şi educate de către partidul bolşevicilor, în spiritul celor mai înalte exigenţe civice şi etice. Căliţi în focul atîtor grele încercări, ei îşi dezvăluie din plin virtuţile şi în condiţiile muncii paşnice, demonstrînd o totală fuziune între interesele lor personale şi cele ale statului socialist. Acesta este cazul oamenilor sovietici ce populează piesele *Prietenii rămîn prieteni* de A. Kuzneţov şi G. Stein, *Îmi aparţine* de I. Bagurinski, *În ţinutul natal* de V. Liubimova sau *O noapte agitată* de V. Ighişev — menţionate toate de juriul concursului, şi care surprind aspecte din munca paşnică a oamenilor sovietici din epoca noastră.

Era firesc ca această preocupare pentru soarta omului sovietic, materializată în atîtea piese de către dramaturgii participanţi la concurs, să nu ocolească o temă atît de importantă ca educarea tineretului. V. Rozov, care şi-a dovedit predilecţia pentru problemele legate de educaţia tineretului, a participat la concurs cu o piesă intitulată sugestiv *Drumul pe care păşeşti* (distinsă cu premiul III), în care pledează pentru educarea tineretului în spiritul muncii constructive spre folosul societăţii şi combate apucăturile mici burgheze, egoismul meschin şi invidia deşartă.

Omul sovietic, reprezentant al maselor, creator al unei noi vieţi, iată tema comună celor 16 piese premiate de juriul concursului unional. Deşi înrudite prin aceeaşi tendință de a dezvălui cît mai bogat structura complexă a ziditorilor noii lumi, piesele premiate găsesc, fiecare în parte, modalități de expresie noi, un limbaj artistic propriu, în măsură să le asigure, în aria unei teme comune, originalitate și inedit. Cele 16 piese premiate dovedesc, odată mai mult, că varietatea de stiluri și de modalități artistice este proprie realismului socialist.

În prezent, marea majoritate a pieselor premiate a fost inclusă în repertoriul teatrelor sovietice. Unele dintre piese au și fost prezentate în premieră, prilejuind respectivelor teatre importante succese artistice.

D. VLAD

Laude prețioase

...Un nas obraznic și rotund ca o pătlăgică. Doi ochi cu căutătură șireată, deși nu lipsită de naivitate copilărească. Piciorușele: scurte și musculoase, de sportiv. Iată-l pe Țăndărică, acest copil teribil, cunoscut și iubit de cei mici dar și de spectatorii vîrstnici ai teatrului de păpuși din București, care și-a ales drept emblemă chipul popularului personaj. În ultima vreme, Țăndărică și-a plimbat deseori prin străinătate făptura-i firavă, făurită din lemn, cuie, clei și sfori, purtînd cu el mesajul unei arte în plină înflorire. A poposit în Albania, unde a încîntat pe spectatorii de toate vîrstele. Și-a demonstrat iscusința în Uniunea Sovietică și a rezistat cu deplin succes confruntării cu confrații săi mînuiți de mîna iscusită a unui mare maestru: Serghei Obrazțov. Și iată-l, în urmă cu cîteva luni, descinzînd în patria lui Skupa, cunoscută în lumea întreagă prin bogata ei tradiție de artă păpușerească. Cum a fost primit Teatrul „Țăndărică" în R. Cehoslovacă? Să dăm mai bine cuvîntul presei cehoslovace, atît de bogată în elogii la adresa măiestriei păpușarilor noștri:

„Cu o săptămînă în urmă, scrie ziarul „Ludova Demokracie", urînd bun sosit păpușarilor de la Teatrul „Țăndărică" din București, fiecare dintre noi era pe drept cuvînt curios să le vadă spectacolele...

...Curiozitatea noastră era cu atît mai mare, cu cît teatrul de stat din București are și marionete, păpuși cu „tradiție" în Cehoslovacia.

N-am fost cu nimic decepționați, toate cele patru spectacole — fiecare în alt gen — ne-au convins că avem în fața noastră un ansamblu foarte ridicat din punct de vedere profesional și cu înalte țeluri artistice. Teatrul a prezentat spectacole de marionete și de păpuși. Fiecare reprezentație ne-a convins că arta mînuirii este domeniul forte al acestui teatru și că în funcție de aceasta este alcătuit întregul spectacol. Pe lîngă aceasta, piesele sînt studiate pînă în cel mai mic amănunt.

Deși vine dintr-o țară cu o tradiție de dată mult mai recentă în arta păpușilor, Teatrul „Țăndărică" ne-a demonstrat un joc magistral cu marionetele. De aceea, turneul lui a fost binevenit, fără să mai vorbim de regia realmente pătrunsă de spirit umoristic..."

Iar în ziarul „Rude Pravo", profesorul Erik Kolar scrie, printre altele:

„Acest ansamblu a venit în orașul în care teatrul lui Skupa a făcut din spectatorii teatrelor de păpuși un public pretențios. A venit, a jucat și... a obținut un succes deplin".

Ecouri pe marginea Congresului de la Veneția

Deși a trecut mai bine de o jumătate de an de la data cînd și-a încheiat lucrările al II-lea Congres Internațional de Istoria Teatrului, ținut la Veneția, cercurile teatrale de pretutindeni încă nu par să fi ostenit de a comenta și analiza dezbaterile și concluziile sale. De asemenea, publicațiile de specialitate acordă încă cu dărnicie în paginile lor, spațiu unor relatări privind esențialul problemelor discutate. Astfel, în nr. 4/1957 al revistei austriece „Maske und Kothurn" găsim sub semnătura lui Margret Dietrich un rezumat interesant al lucrărilor secției de metodică, din care reproducem mai jos un fragment:

„Prof. *Deleanu* (Romînia) a cerut cu insistență ca știința teatrului să acorde o atenție sporită folclorului, căci — a arătat d-sa — în folclor trebuie căutate nu numai rădăcinile teatrului în general, ci și izvoarele și forțele proaspete ale teatrului de mîine.

A luat apoi cuvîntul prof. *Bellonci*; cu aceeași energie cu care și-a susținut propriile teze, d-sa a formulat unele obiecții foarte sceptice. Deoarece, în cazul datinilor populare consemnate în folclor nu avem de-a face cu forme de artă, știința teatrului nu are nici un motiv să se ocupe de ele. Prof. Bellonci a extins această obiecție chiar și asupra acelor Sacre rappresentazioni din evul mediu, care, a spus d-sa, nu pot fi cuprinse în categoria teatrului adevărat, deoarece le lipsesc formele inițiale ale artei.

Spre deosebire de acest punct de vedere, dr. *Stadler* (Elveția) s-a situat, în mod prietenesc, pe o poziție diametral opusă, care în practică este sprijinită de știința teatrului din toate țările europene: el și-a exprimat dorința ca noțiunea de teatral să fie luată într-o accepție mai largă. Trebuie să se vorbească despre teatru, oriunde niște oameni joacă roluri și apar în fața unui public, așa cum se întîmplă atît în spectacolele religioase din evul mediu, ca și în datinile populare. D-sa a spus că această concepție constituie principiul fundamental al oricărei cercetări de istoria teatrului. Istoricul teatrului este dator să acorde noțiunii de teatru sensul cel mai larg cu putință, să nu se preocupe exclusiv de drama vorbită, cîntată, dansată, de arta scenei, ci să aibă în vedere, de pildă, și toate procesiunile, serbările baroce, sau circul din secolul al XIX-lea, care a inițiat tradiția pantomimei. Teatrul profesionist și teatrul de amatori interesează deopotrivă pe cercetătorul istoriei teatrului. Teatrul de amatori încă a mai îndeplinit în cursul ultimelor două secole un rol deosebit de mare, și mișcarea teatrală a unei țări — a Elveției, de pildă — nu poate fi judecată, dacă nu se ține îndeajuns seamă de acest sector. Dacă vom restrînge noțiunea de teatru la teatrul de artă cu actorii săi profesioniști, nu vom ajunge niciodată să înțelegem originile teatrului; sectoare vaste ale evoluției sale ar scăpa, în acest caz, privirii noastre; chiar și unele fenomene de domeniul teatrului contemporan ar putea fi înțelese anevoie, în anumite privințe.

Deși punctele de vedere exprimate de diferiții cercetători în cadrul secției de metodică se deosebeau, în parte, foarte mult între ele, deși au reieșit clar unele opoziții, au existat totuși și poziții fundamentale comune și, mai presus de orice, s-a constatat o largă înțelegere reciprocă. Secția de metodică și-a încheiat lucrările într-o atmosferă de colaborare prietenească.

Discuțiile rodnice urmează să fie reluate cu prilejul viitoarei sesiuni plenare, care va avea loc la Viena în primăvara anului 1959.“

Ştiri din . . .

U. R. S. S.

● Teatrul de Dramă din orașul Ulianov a prezentat în premieră unională piesa *O misiune minunată,* datorită dramaturgului local V. Dediuhin. Noul spectacol surprinde cîteva episoade din viața familiei Ulianov, familia marelui conducător al revoluției: Lenin.

● Teatrul academic „J. Kupala“ din Minsk a prezentat, cu prilejul festivalului unional al teatrelor, două spectacole, și anume *Vulpea și strugurii* de G. Figuereido și *Anul amenințător* de A. Kapler.

Ambele spectacole, primite cu mult interes de publicul spectator, vor figura în repertoriul teatrului pe anul 1958. Cît privește teatrul rus „A. M. Gorki“ din Minsk, el a înscris în repertoriul său piesa *Misiunea principală* de K. Gubarevici.

● Dramaturgul sovietic D. Zorin și-a anunțat mai de mult intenția de a scrie o trilogie dramatică dedicată istoriei orașului Moscova. Prima parte a trilogiei, intitulată *Izvorul veșnic,* în care dramaturgul reflectă evenimentele anului 1920, deci o perioadă de început a statului sovietic, se joacă încă din toamna trecută pe scena Teatrului Mic. Actualmente, D. Zorin lucrează la a doua parte a trilogiei (Ziua hotărîtoare), care va oglindi problemele construcției pașnice de astăzi. Cît privește ultima parte a trilogiei — titlul ei a fost fixat provizoriu *Viitorul* — ea va deschide o perspectivă asupra Țării Sovietice și, implicit, a orașului Moscova în anul 1970. Ultimele două părți ale trilogiei au fost contractate tot de Teatrul Mic.

● Un colectiv format din actorii Teatrului Academic de Artă a întreprins recent un lung turneu pe șantierele hidrocentralelor din Siberia. Cu acest prilej, au fost reprezentate piesele *Orologiul Kremlinului, Liubov Iarovaia, Platon Krecet,* ca și fragmente din piesele lui Gorki și Cehov.

● Teatrul din Bălți (R.S.S. Moldovenească) a înscris în repertoriul său *Coana*

Chirița la Iași de V. Alecsandri. Direcția de scenă o semnează B. Harcenko.

● Teatrul din Sverdlovsk a montat recent o piesă scrisă de unul dintre tinerii actori ai teatrului. Este vorba de lucrarea *Odată, în grădinile liceului,* dedicată adolescenței marelui Pușkin. Rolul principal, cel al poetului, este deținut chiar de autorul lucrării.

● Direcția Generală a Artelor din Ministerul Culturii al R.S.F.S.R. a hotărît recent înființarea unor studiouri pentru pregătirea tinerilor actori, pe lingă teatrele din Novosibirsk, Vladivostok, Iaroslav, Gorki, Voronej, Saratov și unele teatre din Leningrad și Moscova.

În cadrul acestor studiouri, viitorii actori, recrutați dintre cei mai talentați tineri din localitatea respectivă, vor audia un curs de arta actorului, eșalonat pe doi ani. Totodată, elevii vor desfășura și o activitate practică pe scena teatrului respectiv : în anul I, ei vor face figurație, iar în anul II vor interpreta un rol într-unul din spectacolele teatrului. După absolvirea studioului, elevii rămîn angajații teatrului.

Hotărîrea precizează că aceste studiouri își vor desfășura activitatea periodic, în raport cu necesarul de cadre al fiecărui teatru. În orașele cu mai multe instituții teatrale, studiourile vor funcționa, pe rînd, pe lîngă unul dintre teatrele respective.

● De curînd a apărut în vitrinele librăriilor sovietice primul volum al almanahului *Dramaturgia contemporană.* Almanahul cuprinde textele complete ale pieselor *Izvorul veșnic* de D. Zorin, *Tovarăși romantici* de M. Sobol, *Ultima etapă* de E. M. Remarque ; vodevilul *Două mătuși sau... totul ca într-un vodevil* de V. Korostilev și comedia *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu și O. Sava.

Italia

● „La Scena", buletinul Institutului de Dramă Italian, a publicat în numărul 20/957 o informație privind Festivalul internațional al teatrelor de păpuși, care urmează să se desfășoare la București.

„Păpușile și marionetele din multe țări, se spune în amintita informație, vor fi convocate la București pentru un Festival internațional, ce se va desfășura între 15 mai — 1 iunie 1958. Pot participa la acest festival toate formațiile, cît și toți artiștii profesioniști sau amatori".

Totodată știrea din „La Scena" indică modalitățile de înscriere la festival.

● Reproducem dintr-un număr recent al revistei „Il Dramma" următoarea notă apărută sub titlul „Unde se joacă teatru la Veneția" :

„Înregistrăm două știri care privesc Veneția și teatrele ei. Poate că una o întregește pe cealaltă, poate că nu există nici o legătură între faptele relatate. Oricum, deocamdată, nici o companie de proză nu poate poposi la Veneția, pentru că nu ar avea unde să joace. Și iată de ce : teatrul „Ridotto" a fost dărîmat. Lucrul s-a petrecut la sfîrșitul lui septembrie.

E drept „Ridotto" nu era un teatru, ci un simplu paleativ, o caricatură de teatru înjghebată cu 350 de fotolii, dar dărîmarea lui a trezit o mare uimire. Tocmai acum, în toiul stagiunii, desființarea — printr-o hotărîre atît de drastică din partea primăriei — a unicei săli în măsură, cît de cît, să adăpostească un spectacol, a părut cel puțin un act de îndrăzneală. Cu atît mai mult, cu cît — și aici intervine a doua știre — la puțin timp după aceea, s-a comunicat că, printr-un decret, gloriosul teatru „Goldoni" a fost salvat de la expropriere din respect istoric, înlăturîndu-se astfel pericolul să sfîrșească ca cinemascop. Dar, adaugă comunicatul, întrucît „Goldoni", o clădire veche de 335 de ani, se găsește într-o stare de totală paragină și trebuie complet refăcut, peste cîteva zile se va institui un concurs etc., etc.

Ați înțeles deci ? Pînă cînd va fi gata noul „Goldoni", vor mai trece cîțiva ani. Între timp, mulțumindu-se cu „salvarea" vechiului teatru, municipalitatea n-a găsit altceva mai urgent de făcut decît să dărîme și teatrul „Ridotto" !" (adică, singura sală în care se mai putea reprezenta un spectacol teatral. — *N. Red.*).

Orice comentariu pare de prisos !

R. Cehoslovacă

● Cabinetul pentru studiul istoriei teatrului ceh, înființat pe lîngă Academia de Științe, pregătește actualmente o istorie a teatrului ceh. Lucrarea va oglindi dezvoltarea teatrului ceh de la începuturile sale pînă în zilele noastre. „Istoria teatrului ceh" va apărea în două volume: primul în 1960, iar al doilea în 1961.

● Alte opt piese rusești și sovietice îmbogățesc anul acesta repertoriul teatrelor pragheze. Astfel, Teatrul „S. K. Neumann" va reprezenta *Pescărușul* de Cehov; Teatrul Realist, *Prea multă minte strică* de Griboiedov, iar Teatrul de Comedie, *Visul unchiașului* de Dostoievski. Dintre autorii sovietici, vor mai fi reprezentați V. Vișnevski, L. Leonov, A. Korneiciuk și Alexei Tolstoi.

● Teatrul regional din Karlovy Vary a prezentat în deschiderea stagiunii comedia *Copiii noștri scumpi* de N. Manzari, autor dramatic italian contemporan. Piesa a fost reprezentată în premieră cehoslovacă.

Belgia

● Hotărît lucru: anul 1958 este Anul teatrului de păpuși și marionete. Expoziții, conferințe internaționale, concursuri și discuții se succed, în mai toate regiunile globului. Iată că la Expoziția Universală de la Bruxelles se anunță un program vast de spectacole de acest gen, date de companii belgiene și străine. După care, Liège va găzdui între 14—20 august un Festival internațional (al cîtelea?) de spectacole tradiționale cu păpuși și marionete. Scena pe care vor evolua ansamblurile se află în incinta Muzeului vieții valone (Valonia este o parte a Belgiei, care are ca centru Liège), posesor al unei bogate colecții de marionete din secolul trecut. Cu același prilej, se vor da spectacole în piețe publice, pe scene mici instalate în rulote, aidoma spectacolelor ce se dădeau cu unul-două secole în urmă. Căci, să nu se uite, Liège are o veche și trainică tradiție în această ramură artistică.

R. D. Germană

● Televiziunea a făcut loc în repertoriul ei uneia din cele mai izbutite și acerbe scrieri dramatice ale lui Bertolt Brecht: *Jupîn Puntila și sluga sa Matti*. În adaptarea și regia lui Peter Palitzsch și Manfred Wekwerth, spectacolul a numărat printre interpreți pe Erwin Geschonneck (Puntila), Hans-Peter Minetti (Matti) și Regine Lutz (Eva, fiica lui Puntila).

● Teatrul din Meiningen, al cărui nume este legat de unul din momentele însemnate din istoria teatrului, ființează din 1831. De curînd, teatrul a dat, într-un cadru festiv, a 20.000-a reprezentație de la constituirea sa.

Spania

● Teatrul de la Comedia din Madrid a reprezentat aproape de sfîrșitul trecutei stagiuni, piesa *Lo siento, senor Garcia* (Regret, domnule Garcia) de Alfonso Paso. Piesa relatează întîmplările unei singure zile din viața unui om nevoiaș care știe să înfrunte greutățile unei existențe mizere, cu zîmbetul pe buze, încredințat fiind că într-o zi îi va zîmbi și lui norocul. Și, într-adevăr, pe neașteptate, zeița cu ochii legați pare să-și întindă mîna ocrotitoare asupra acestui om hărțuit de lipsurile vieții. Într-o zi, fără voia lui, asistă la o discuție între niște necunoscuți care pun la cale uciderea unui om ce posedă o valoroasă poliță de asigurare. Spre a-i cumpăra tăcerea, necunoscuții îi oferă o importantă sumă de bani. Mirajul banilor e puternic. Cu suma oferită, viața poate deveni dintr-o dată frumoasă, îndestulata. Visurile se țes cu repeziciune, unul mai atrăgător decît altul, dar... Un gînd se insinuează, umbrind perspectiva atît de luminoasă: prețul nesperatei fericiri e scump. E prețul unei conștiințe curate! E prețul unui zîmbet nevinovat. Și, încetul cu încetul cu încetul, visurile pălesc și se sting, doar gustul amar al crimei stăruie persistent. Spre seară, pașii îl poartă spre sediul poliției. Crima nu va mai avea loc. Un om și-a redobîndit viața, în timp ce el a pierdut... Dar, a pierdut oare? Alfonso Paso răspunde la această întrebare în ultima replică a piesei: „a cîștigat dreptul de a spera și a lupta pentru ziua de mîine".

Cronicarii spanioli au încercat să prezinte piesa lui Alfonso Paso drept un tipic proces de conștiință, omițînd să releve bogatele implicații sociale ale piesei. Căci, dincolo de conflictul ei psiholgic, piesa lui Alfonso Paso deschide o largă perspectivă asupra realităților Spaniei franchiste, dezvăluind, între altele, grelele condiții de viață ale oamenilor simpli.

În peisajul teatral spaniol, predominat de drame religioase și comedii frivole, *Re-*

gret, domnule Garcia reprezintă o temerară încercare a unui dramaturg conştient de funcţia socială a teatrului de a aduce pe scenă probleme şi imagini din viaţa sumbră a maselor largi.

R. P. Polonă

● Repertoriul actualei stagiuni teatrale din Polonia prevede un echilibru între creaţiile dramatice ale diferitelor ţări, prioritatea acordîndu-se, fireşte, literaturii originale. Jumătate din piesele reprezentate vor fi lucrări clasice poloneze şi străine. Se va acorda o atenţie sporită dramaturgiei dintre cele două războaie. Se pregăteşte comemorarea a cincizeci de ani de la moartea scriitorului Wyspianski, ale cărui piese vor fi jucate de mai toate teatrele ţării. De asemenea, au început lucrările pregătitoare pentru festivităţile „anului Slowacki", care vor domina stagiunea 1958—1959.

Danemarca

● Teatrul de pantomimă „Tivoli" din Copenhaga a întreprins, în cursul acestei ierni, primul său turneu în străinătate, în afara ţărilor scandinave, pe care le vizitează des. După o scurtă stagiune pregătitoare la Dublin, teatrul a plecat la Londra, unde a prezentat un program de balet, pantomimă şi muzică, realizat în stilul naţional, ale cărui începuturi istoricii teatrului danez le plasează în jurul anului 1707.

R. P. F. Iugoslavia

Tot mai mulţi solicitatori, prea puţine locuri ! Într-adevăr, ultimele stagiuni au demonstrat pe viu că teatrele din Belgrad nu pot satisface numeroasele cereri de bilete primite din partea spectatorilor. Această situaţie a determinat forurile de conducere, cît şi direcţiile teatrelor să analizeze posibilităţile existente pentru remedierea crizei „de spaţiu" în teatre. Astfel se face că, odată cu începutul noii stagiuni teatrale, spectatorilor din capitala iugoslavă li s-au pus la dispoziţie două noi săli de teatru. Prima va fi tutelată de Teatrul Iugoslav de Dramă, care va reprezenta pe noua scenă : *Şcoala femeilor* de Molière, *Lucrèce* de Giraudoux, *A existat oare Ivan Ivanovici ?* de Nazim Hikmet, *Casa tăcerii* de Miroslav Belovici şi Iovan Cirilov, doi tineri dramaturgi iugoslavi. Aceste piese completează repertoriul Teatrului Iugoslav de Dramă, din care mai amintim *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Năzdrăvanul de la Soare-apune* de Synge, *Trilogia ragusiană* de Ivo Voinovici (de la a cărui naştere se împlinesc 100 de ani) şi altele.

A doua sală nouă de teatru este Studioul Teatrului Dramatic din Belgrad. În sala studioului, teatrul îşi propune să reprezinte, printre altele, *Amintire dintr-o zi de luni* de A. Miller, *Romanţa* de T. Williams, *Brazii cresc pe maluri* de Igor Torkav. Un repertoriu dificil, fără îndoială, care va ridica numeroase probleme în faţa colectivului artistic, cu atît mai mult cu cît pe scena primei săli el va avea de făcut faţă unui alt repertoriu variat, în care întîlnim numele lui Vsevolod Vişnevski *(Tragedia optimistă)*, A. Miller *(Vedere de pe pod)*, Ugo Betti *(Potopul)*, C. Santelli *(Familia Arlechin)*, Branko Copici *(Aventurile Nicoletei Brusac)* şi alţii.

● Teatrul Popular din Saraievo a prezentat în premieră *Ruptura* de B. Lavreniev. Direcţia de scenă îi aparţine lui Meşi Selimovici, cunoscut scriitor şi dramaturg iugoslav.

Franţa

● Odată cu începutul stagiunii, Teatrul Naţional Popular a inaugurat sistemul spectacolelor prin abonament. Fiecare abonat are dreptul să asiste la un ciclu de cinci spectacole. Preţul unui loc revine la maximum 250 de franci. Într-un răstimp de numai cinci săptămîni de la deschiderea înscrierilor pentru spectacolele prin abonament, numărul solicitatorilor a depăşit cifra de 55.000. Cît priveşte repertoriul destinat abonaţilor, el va cuprinde : *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Bolnavul închipuit, Fedra* şi *Peer Gynt*.

Al cincilea spectacol n-a fost încă fixat, dar Jean Vilar şi-a anunţat intenţia să monteze o piesă modernă, cu toate că... „Dimensiunile sălii noastre nu sînt în măsură să-i inspire pe autori, a declarat el. Chaillot e un cîmp de luptă. Puţine sînt piesele moderne ce pot ţine piept loviturilor. Această situaţie mă rupe de teatrul modern, lucru pe care-l regret foarte mult." Totuşi, gîndul de a reprezenta un repertoriu modern n-a fost abandonat cu totul. Dimpotrivă! Soluţia ...„Am avea nevoie de o a doua sală... Mi-ar trebui o sală cu o capacitate mijlocie de 200 pînă la 600 de locuri. Dar asta e greu de găsit".

În cîţiva ani de activitate, Vilar a dovedit că ştie să persevereze. Succesele T.N.P.-ului, în ce priveşte atragerea unui public larg, „popular", în jurul teatrului, sînt elocvente în această privinţă. De aceea, nu ne îndoim că obţinerea unei noi săli şi atacarea repertoriului modern vor deveni, în scurt timp, o realitate.

R. P. Chineză

● Dramatizările după povestirile marelui scriitor Lu Sin se bucură de o mare popularitate printre spectatorii chinezi. Dintre ultimele dramatizări a avut parte de un deosebit succes lucrarea *Rugăciune pentru fericire,* reprezentată de Teatrul „Pintzin". Rolul principal a fost interpretat de artista Sin Fîn-sia.

Anglia

● „The Stage" anunţă că Vivian Leigh va interpreta rolul principal din piesa *Lucrèce* de Giraudoux, care se va juca la Londra în versiunea engleză a dramaturgului Christopher Fry şi în regia lui Jean-Louis Barrault.

● Societatea pentru cercetări în domeniul teatrului (Society for Theatre Research), din Londra, va constitui o comisie, însărcinată să examineze posibilităţile de a salva clădirile teatrelor pe care organele municipale intenţionează să le dărîme. Se ştie că în Anglia multe teatre au fost şi urmează a fi dărîmate, pentru a face loc unor blocuri comerciale. Society for Theatre Research consideră că atitudinea autorităţilor în această problemă este inacceptabilă şi că sînt necesare măsuri care să pună locaşurile teatrale la adăpost de orice măsuri nesăbuite.

R. P. Bulgaria

● Într-o convorbire cu unul dintre redactorii revistei de specialitate „Teatr", St. Sîrdciadjiev, directorul Teatrului de Satiră din Sofia, unul dintre cele mai tinere colective teatrale din R. P. Bulgaria, a înfăţişat planul de activitate pentru anul 1958.

Astfel, Teatrul de Satiră îşi propune să reprezinte *Blestematele fantome* de Eduardo de Filippo, *Ploşniţa* de V. Maiakovski, *Căruţa cu mere* de Shaw, iar din dramaturgia bulgară, *Bai Ganciu,* o dramatizare după romanul lui Al. Konstantinov, precum şi un „spectacol-coupé", însumînd fragmente din opera satirică a lui Botev, Mihailovski, Stamatov şi alţii. În vederea asigurării unui repertoriu original, teatrul a solicitat concursul unora dintre cei mai de seamă scriitori bulgari. În momentul de faţă, Sv. Minkov, Al. Hadjihristov, B. Aprilov şi alţii lucrează pentru teatru.

În afara acestui repertoriu, axat, după cum se vede, pe cîteva lucrări consacrate ale dramaturgiei străine şi naţionale, Teatrul de Satiră va prezenta şi două spectacole de estradă. Primul, *Cronica oraşului Sofia,* îşi propune să reflecte cîteva aspecte din viaţa capitalei bulgare. Cît priveşte cel de al doilea spectacol — titlul său n-a fost încă fixat — el va oglindi imagini din activitatea întreprinderilor din Sofia. Pentru a putea aduna materialul necesar întocmirii acestui program de estradă, teatrul a recurs la un vast aparat de corespondenţi, a căror sarcină este, pe de o parte, să popularizeze în întreprinderi activitatea Teatrului de Satiră, iar pe de alta, să colecteze datele cele mai semnificative din viaţa respectivelor întreprinderi.

S. U. A.

● Dacă în dramaturgia contemporană americană, critica realităţii politice şi sociale este, în ultima vreme mai ales, o temă tot mai frecvent dezbătută, satira politică îndreptată împotriva guvernului şi oficialităţii nord-americane se înscrie printre speciile dramatice mai puţin abordate de dramaturgii americani. Cauza trebuie, fireşte, căutată în rigorile legii maccarthiste, care a făcut pînă acum destule victime şi în lumea scriitorilor. În atari condiţii, apariţia unei lucrări dramatice care-şi îndreaptă tăişul satiric împotriva Washingtonului şi a moravurilor politicienilor nord-americani trebuie privită ca o temerară încercare de a aduce în luminile rampei realităţi ţinute cu stricteţe sub interdicţia cenzurii oficiale. Meritul unei asemenea îndrăzneli revine dramaturgului John Patrick și formației de la Belasco Theatre din New-York, care a reprezentat de curînd piesa *Good as gold*. John Patrick relatează, în cuprinsul celor două acte ale piesei, avatarurile unui tînăr savant american deținător al unei invenții pentru transformarea aurului într-un îngrășămînt vegetal cu proprietăți nutritive deosebit de bogate. Experiențele de laborator, ca și verificările practice demonstrează uriașa importanță a invenției pentru sporirea producției legumicole. Savantul se adresează Washingtonului, cerînd aurul necesar pentru prelucrarea pe scară industrială a noului îngrășămînt. Oficialitatea americană acceptă „în principiu" noua invenție, în care vede, în primul rînd, un bun prilej de propagandă electorală, dar refuză, în mod practic, să pună la dispoziție aurul cerut, pretextînd că veniturile pe care le-ar raporta acesta prin investirea sa în industria de armament depășesc cu mult beneficiile probabile obținute de pe urma sporirii producției legumicole.

Nu e greu de presupus vîlva pe care a trezit-o piesa lui John Patrick. Cît privește presa americană, renunțînd de astă dată la indiferența adoptată cu prilejuri similare, a atacat cu vehemență piesa, proclamînd într-o cvasiunanimitate demnă de scopuri mult mai înalte, „inutilitatea" satirei lui John Patrick.

● Prețurile locurilor la teatrele de pe Broadway urmează o curbă ascendentă, ceea ce, firește, nu facilitează accesul categoriilor neprivilegiate în sălile de spectacol. Un loc bun în stal a ajuns să coste 9,90 dolari, ceea ce — potrivit unui comentariu provenit dintr-o sursă cu totul neașteptată: „Wall Street Journal" — reprezintă un record, chiar și pentru New York.

● O placă comemorativă de bronz a fost așezată de municipalitatea orașului New York în Times Square, la intersecția străzii 43 cu Broadwayul, pentru a indica locul unde, acum 69 de ani, s-a născut într-un hotel, frecventat aproape exclusiv de artiști, marele dramaturg O'Neill.

● Piesa lui Brecht: *Mutter Courage*, care anul trecut a fost reprezentată într-un cadru restrîns la Actors' Workship din San Francisco, într-o adaptare de Eric Bentley, va fi montată pe Broadway. Producția va fi finanțată de Stuart Scheftel, soțul cunoscutei actrițe Geraldine Fitzgerald, care va figura, de altfel, în fruntea distribuției. Regia: Orson Welles. Noua versiune în limba engleză aparține lui Marc Blitzstein.

Brazilia

● Spectacolele de marionete sînt deosebit de prețuite de publicul brazilian. Acest fapt și-a găsit recent o îndoită consacrare oficială: la prima Bienală de artă plastică teatrală, care a fost organizată la Sao Paolo, concomitent cu a patra Expoziție bienală de artă modernă — întrunind participarea a 42 de țări — au putut fi admirate numeroase exponate reprezentînd diverse tipuri de păpuși și marionete, ca și decoruri pentru acest gen de spectacole.

Austria

● Friedrich Schiller — al cărui nume strălucește pe bolta romantismului german cu o lumină deosebit de puternică și de clară, dramaturgul înflăcărat a cărui operă înfruntă victorios trecerea timpului, grație idealurilor înalte de omenie și libertate ce o animă — va fi din nou omagiat de întreaga omenire în 1959, cînd se vor împlini două secole de la nașterea sa. Burgtheater din Viena a hotărît, de pe acum, contribuția sa la sărbătorirea acestei date memorabile: cunoscutul ansamblu vienez va reprezenta un ciclu de spectacole cu cele mai însemnate opere dramatice schilleriene, în adaptările care fuseseră concepute de Paul Schlenter, în 1905, pentru centenarul morții poetului.

cărţi-reviste

Claritate şi sobrietate*

Paginile „Jurnalului teatral", editat de Institutul de Stat pentru Artă din Varşovia, sînt rezervate istoriei şi criticii teatrale. Revistă serioasă, cu vechi state de serviciu în cultura polonă, înfiinţată de cunoscutul regizor Leon Schiller şi apărînd trimestrial într-un tiraj ce nu depăşeşte 1500 de exemplare, „Jurnalul" nu are nimic din rigiditatea solemnă a multor reviste de specialitate. Dimpotrivă, interesul cititorului, stîrnit de varietatea problemelor, de multiplicitatea planurilor de pe care se poartă discuţiile, sau de temeinicia ştiinţifică a cercetărilor, e ţinut treaz de caracterul viu şi actual al studiilor, cît şi de vioiciunea polemicilor şi a controverselor. „Est modus in rebus", şi tocmai găsirea unei „modalităţi" constituie una din calităţile esenţiale ale acestei publicaţii. Ţinută ştiinţifică fermă, dar fără ostentaţie: accesibilitate, dar fără concesii.

O incursiune în numerele I şi II ale anului 1957 ne familiarizează cu sfera largă de preocupări ale teatrologiei poloneze, începînd cu cele mai recente discuţii asupra unor probleme la ordinea zilei şi sfîrşind cu informaţii din viaţa teatrului.

Într-un schimb de scrisori inserate la rubrica „Discuţii şi articole". Bohdan Korzeniewski şi Zbigniew Raszewski îşi împărtăşesc cu deosebită vervă şi umor opiniile despre situaţia istoriei teatrului şi a criticii teatrale în Polonia.

Istoria teatrului există oare ca disciplină de sine stătătoare şi gata constituită, ca istoria literară, de pildă? — se întreabă Raszewski. Iar celor care se îndoiesc, sau şi-au exprimat într-un fel nedumerirea, le răspunde cu exemple pe deplin convingătoare. În toate ţările lumii, ştiinţa teatrală este recunoscută. În U.R.S.S., face parte, ca disciplină separată, din programele de învăţămînt, fiindu-i rezervate un număr considerabil de catedre pe lingă institute speciale. Ba mai mult, unii dintre elevii-absolvenţi ai institutelor poartă titlul de „doctor în ştiinţe", deci li s-a acordat cea mai înaltă distincţie în ierarhia onorurilor ştiinţifice. În apusul Europei, catedrele de istoria teatrului aparţin universităţii, ca de altfel şi în S.U.A.

Teatrul este oare artă? Dacă da, şi dacă produsul acestei arte este spectacolul, se pune întrebarea, cum poate fi păstrat el posterităţii? Presupunind că, după cum partiturile permit descifrarea unui text muzical, există şi mijloace specifice de reconstituire a spectacolului, este oare posibilă în momentul de faţă, această muncă în Polonia? Nu trebuie considerată, oare, drept o tentativă excesiv de îndrăzneaţă, sau de-a dreptul un lux? În sfîrşit, apreciind la justa sa valoare faptul că în Polonia populară văd lumina rampei spectacole excelente din Shakespeare, Molière sau Anouilh, nu se pune oare problema de a găsi „cheia" specifică pentru spectacolele din dramaturgia naţională poloneză, pentru piesele lui Mickiewicz, Slowacki sau Wyspianski? Căci, într-o epocă de expoziţii şi concursuri internaţionale, n-ar trebui oare și Polonia să se îngrijească de găsirea unei note specifice, de găsirea acelei „chei“ proprii? Și nu e vorba numai de repertoriu. Cu exemple numeroase și edificatoare, culese din cronici publicate în presă, autorul arată apoi lipsurile criticii teatrale, provenite din superficialitate, ignoranță sau insuficientă pregătire profesională. Ce imagine își va putea face peste 50 de ani un cititor despre situația dramaturgiei poloneze, studiind actualele cronici dramatice?

---

* Pamietnik teatralny, nr. 1—2/1957.

Un lung și interesant articol este rezervat problemelor teatrului de amatori, care și-a serbat recent în Polonia cea de-a cincizecea aniversare.

Recunoscut drept un excelent mijloc propagandistic al idealurilor socialismului, teatrul de amatori a luat un mare avînt în Polonia în anii de democrație populară. Dar. în ciuda unor succese reale, spectacolele echipelor de amatori aveau lacune serioase. Mai întîi, un fel de monotonie tematică în repertorii și uniformizare în realizarea artistică. Nu existau texte ce s-ar fi putut folosi într-o sală fără estradă, sau pentru spectacole în aer liber. Dar cusurul cel mai de seamă al teatrului de amatori în această perioadă a fost permanenta lui dependență de teatrul profesionist și chiar slugarnica lui imitare.

Înainte de a trage concluzii și a trasa premisele dezvoltării teatrului de amatori astăzi, autorul articolului se apleacă asupra istoriei mișcării teatrului popular din Polonia, începînd cu 1907 (anul cînd a luat ființă în țară prima organizație de acest fel sub numele de „Uniunea teatrelor și corurilor sătești“), ca o consecință a dezvoltării mișcării teatrale în satele din Galiția.

O problemă nerezolvată încă, în pofida celor 50 de ani de experiență, o constituie pregătirea cît mai temeinică a instructorilor. În sfîrșit, să nu se uite că slăbiciunile mișcării artistice de amatori provin și din lipsa unor lucrări teoretice, care să generalizeze învățămintele muncii practice. Nu lipsesc numai studiile, dar pînă și materialul documentar asupra evenimentelor principale din domeniul teatrului de amatori în ultimii 12 ani. O ultimă propunere, și desigur nu dintre cele mai puțin importante, este aceea de a reînființa revista „Teatrul popular“, care și-a îndeplinit cu succes misiunea timp de 36 de ani și nu a fost înlocuită, după desființare.

Așa cum în articolul de mai sus, incursiunile în trecutul istoriei teatrului au constituit o prețioasă sursă de informare, dar mai ales de învățăminte cu aplicare imediată și concretă, tot astfel și celelalte articole cuprinse în „Jurnalul teatral“ au o deosebită actualitate, chiar și atunci cînd se îndepărtează în timp și spațiu, pînă la a ne face să asistăm în anul 1647 la prima reprezentare a piesei „Turbo sive ingenium“ de Johann Valentin Andreae, la Teatrul școlar din Leszno, condus de ilustrul pedagog ceh Jan Amoe Komenski. Ocupîndu-se de istoricul spectacolelor de la Leszno unde, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, se desfășoară o intensă activitate culturală (ca, de altfel, în multe alte centre din sud-vestul vechii Polonii), autorul articolului, Julian Lewanski, evocă într-un studiu extrem de interesant și documentat, prima apariție a lui Arlechin pe scena poloneză. Îl găsim în piesa de care a fost vorba mai sus, cu numele și costumul lui tradițional, dovedindu-și agerimea, inventivitatea și promptitudinea replicii în disputele cu stăpînul său Turbo, un fel de prototip al doctorului Faustus.

Prin acest articol inserat la capitolul „Materiale“, se aduce o contribuție prețioasă la elucidarea problemei tradițiilor commediei dell'arte în Polonia, iar traducerea din limba latină a respectivului act permite cunoașterea nemijlocită a unui document literar ignorat pînă mai deunăzi.

Despre influența puternică și durabilă a comediei vieneze de improvizație asupra teatrului polonez în a doua jumătate a secolului 18-lea, își informează cititorii Barbara Krul, într-un articol despre celebrul maestru al comediei vieneze Joseph von Kuntz. Stabilindu-se în Polonia, el a desfășurat mulți ani o susținută activitate de actor, director și administrator la Teatrul Național din Varșovia, atunci înființat. În ciuda caracterului lor pronunțat „de specialitate“, la lectura acestor articole, cititorul nu încearcă nici o clipă sentimentul unei fastidioase erudiții. Claritatea și sobrietatea sînt calitățile esențiale care le definesc.

Recenzii, note și corespondență completează sumarul „Jurnalului teatral“, îmbogățit și prin traduceri din lucrări, ca de pildă „Où va le théâtre?“ de Jouvet sau „Zapiski Reiisora“ de Tairov.

Olga ZAICIK

calendar

Dintr-o familie de intelectuali, cu publice preocupări pentru artă — îndeosebi muzică —, *T. Burada*, după ce-şi încheie studiile (muzicale şi juridice) la Paris, revine în ţară la 1866 şi ocupă diferite funcţii în magistratură. Pasionat de muzică, la 1877, în urma unui concurs, este numit profesor de „Teorie muzicală şi solfegiu" la Conservatorul din Iaşi şi tipăreşte apoi numeroase studii din domeniul muzicii şi folclorului. Contactul strîns cu folclorul şi muzica l-a dus firesc spre preocupări teatrale. Dintre acestea, menţionăm : „Cercetări despre Şcoala Filarmonica din Bucureşti" (1833—1836) şi „Cercetări despre Conservatorul filo-dramatic din Iaşi" (1836—1838), precum şi „Istoria teatrului în Moldova", lucrare (în trei volume) ce urmăreşte evoluţia teatrului moldovenesc pînă la începutul secolului nostru.

În istoriografia teatrului romînesc, lucrarea lui Burada constituie un moment important. Cercetarea istoriei este întreprinsă cu un spirit atent, scrupulos şi competent faţă de datele, aspectele şi oamenii mişcării teatrale din trecut. Deşi lipsită de adînci sondaje în problematica evenimentelor parcurse, marele lux de fapte şi documente în care excelează dă lucrării lui Burada trăinicia şi puterea de dăinuire a unei opere de ştiinţă în materie. „Istoria teatrului în Moldova" e folosită astăzi pentru materialul deosebit de preţios pe care-l conţine, ca o lucrare clasică. Tipărind primele două volume în decursul vieţii, Burada a lăsat în manuscris cel de al treilea şi ultimul volum.

După ani de muncă şi istovitoare cercetări, Teodor Burada a încetat din viaţă la adîncă bătrîneţe în oraşul său natal, Iaşi, la 13 februarie 1923.

Locul pe care *Mihai Popescu* l-a ocupat în galeria actorilor teatrului romînesc din cea dintîi jumătate a secolului al XX-lea a fost unul dintre cele mai pline de perspectivă.

Născut la Tîrgovişte, în ziua de 22 iulie 1909, Mihai Popescu a urmat la Bucureşti şcoala primară şi liceul, luîndu-şi bacalaureatul la Colegiul „Sf. Sava".

A urmat Conservatorul din Bucureşti (clasa Luciei Sturdza Bulandra), trecîndu-şi examenul de absolvire cu *Comedia zorilor* de Mircea Ştefănescu.

Încă din primul an de studii, Mihai Popescu a fost angajat în Compania „Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin", apoi, între anii 1931—1933, joacă la Teatrul „Maria Ventura" (sala Comedia), în *Hoţul* de H. Bernstein, *Sexul slab* de Bourdet, *Amorul veghează* de Robert de Flers şi Caillavet, *Take, Ianke şi Cadîr* de V. I. Popa.

După ce-şi încheie stagiul militar, pleacă la Viena, să-şi continuie studiile artistice la şcoala lui Reinhardt, la „Schönbrunnseminar" după care, angajat succesiv de mai multe teatre, joacă mai ales la „Theater in der Josefstadt" — în *Maria Stuart, Cum vă place* ş. a.

Revenind în ţară, Mihai Popescu a fost angajat la 1 decembrie 1938 de Teatrul Naţional din Bucureşti, apoi de Teatrul „Maria Filotti" (octombrie 1939).

Între 1940—1944, îl vedem din nou pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în două roluri de puternic relief: Oswald din *Strigoii* de Ibsen şi în piesa lui Pirandello: *Dar nu e nimic serios;* apoi, la „Volkstheater" din Viena, obţine un deosebit succes în *Samurai*, piesa lui Mirko Jelusich, *Focul căminului* de Budak, *Hangiţa fermecătoare*, adaptare de Otto Emmerich Groh, după comedia lui Goldoni *La Locandiera*, şi în rolul titular din *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, la „Deutsches Volkstheater".

De la 1944, reîntors definitiv în ţară, Mihai Popescu continuă să joace pe diferite scene particulare, pînă la 1 noiembrie 1947, cînd rămîne ca angajat al Teatrului Naţional, pe scena căruia a avut numeroase creaţii, dintre care putem cita pe cele din: *Romeo şi Julieta, Bălcescu,* Harry Smith din *Chestiunea rusă*, Andrei Bîrlea din *Iarbă rea*, precum şi în piesele *Vocea Americii, M-am născut ieri, Podul vieţii, Zori deasupra Moscovei* etc.

Ultimele sale creaţii au fost în piesa *Praga va fi veşnic a mea*, pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R., unde a întruchipat figura lui Julius Fucik, şi în *Othello*, pe scena Naţionalului, unde l-a jucat pe Iago.

Preocupat de ridicarea cadrelor noi actoriceşti, Mihai Popescu a desfăşurat o rodnică, dar din păcate scurtă activitate pedagogică (între ianuarie 1949 şi octombrie 1950), în calitate de profesor de artă dramatică la Institutul de teatru şi cinematografie din Bucureşti.

Încetează din viaţă, în plină glorie artistică, la 24 februarie 1953.

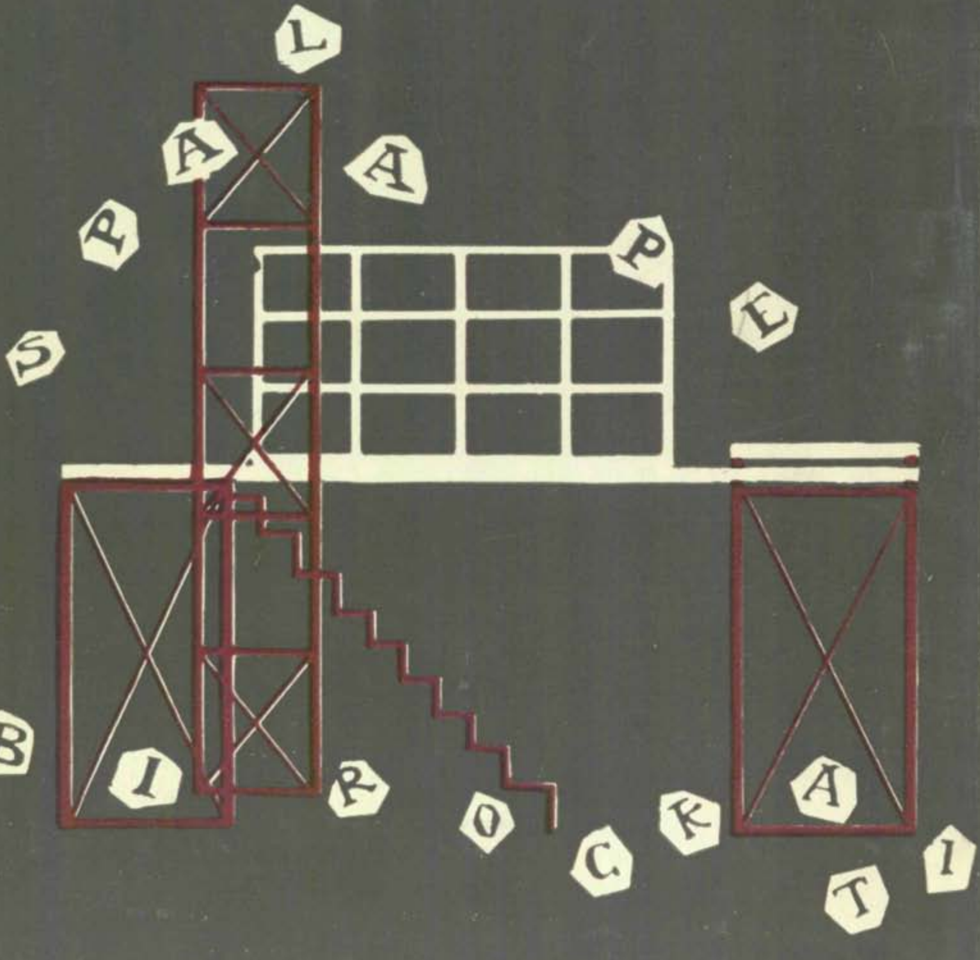
G. F.

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an


S
P
A
L
A
P
E
B
I
R
O
C
K
A
T
I

Lei 5